

L'ŒIL
NUMÉRO 72 · DÉCEMBRE 1960 · 6 N. F.

georges noel
beauford-delaney
irene iacht
zoltan kemeny
joseph sima
jean revol
ger lataster

galerie paul facchetti
17 rue de lille paris


Abboud

exposition de la collection thompson pittsburgh

klee · dans le courant six barrages · 1929

expositions dans les musées de

zürich, suisse
düsseldorf, allemagne (jusqu'au 31 janvier 1961)
la haye, hollande (jusqu'au 31 mars 1961)

catalogue illustré
avec 100 reproductions en noir et en couleurs
282 tableaux et 62 sculptures

informations : galerie beyeler · bäumleingasse 9 · bâle · suisse


Vasarely
1960 DÉCEMBRE - JANVIER 1961
DENISE RENÉ PARIS



"Il est des signatures
auxquelles on tient"

VAN CLEEF & ARPELS

à des prix faits pour vous séduire,

"la boutique"

22, place Vendôme, Paris

vous offre

une grande variété

de ravissants bijoux,

cadeaux précieux et de bon goût,

revêtus de la prestigieuse signature

de VAN CLEEF & ARPELS

1	bracelet or et turquoises	2.850 NF
2	clip or	550 NF
3	briquet à gaz or "VAN CLEEF & ARPELS – DUNHILL".	2.200 NF
4	clip "oisillon"	750 NF
5	clip or et brillants	2.900 NF

Galerie
D. Benador
Genève
10, rue de la Corraterie

*

Estève

Dessins
Pastels

Décembre 1960

GALERIE
DAVID ET GARNIER
6, AVENUE MATIGNON - PARIS 8e - BAL 61-65

CARZOU

« PROVENCE »

Décembre 1960

Galerie Marcel Bernheim

35, rue La Boétie - Paris 8e - Ely 14-46



S. Auber

du 2 au 15 décembre 1960



invisible diadème
sublimant tous les charmes

signe de préséance

tendre
secrète
et souveraine présence lumineux parfum
de houbigant

U&O



Armand Lanoux — PARIS 1925




Jean Roman — PARIS FIN DE SIÈCLE




Charles Dollfus — LES BALLON




Etienne Lalou — LE SOLEIL



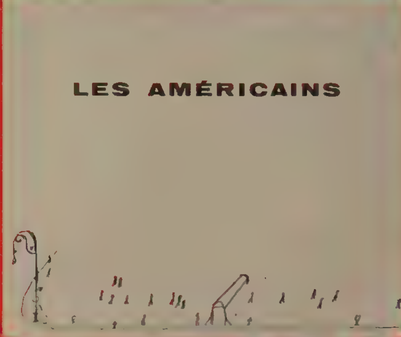

François Le Lionnais — LE TEMPS



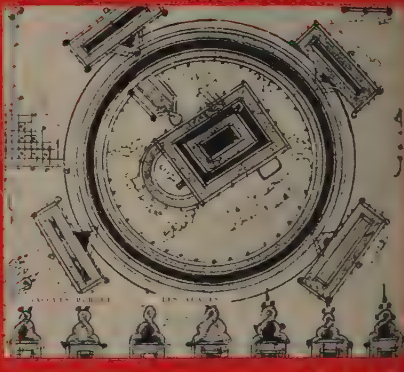

Jean-Claude Pecker — LE CIEL



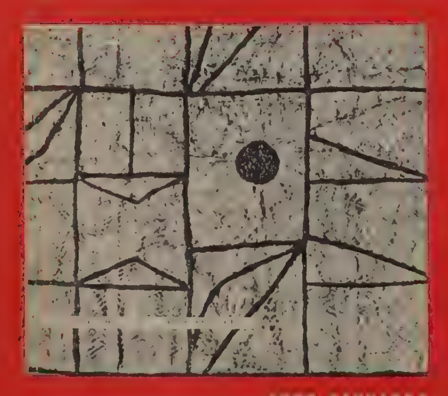
Jean Rostand — L'ÉVOLUTION




Robert Frank — LES AMÉRICAINS



Jacques Berque — LES ARABES

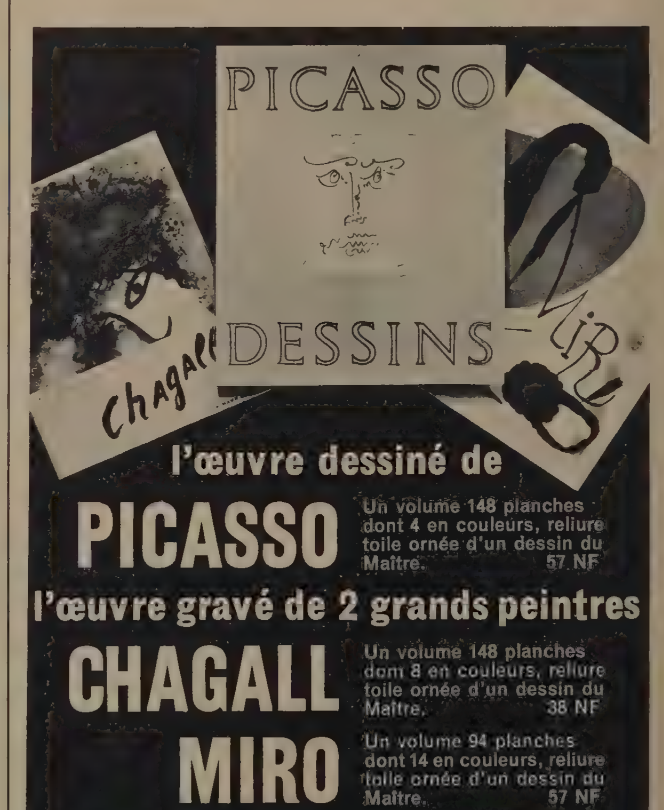


Claude Roy — ARTS SAUVAGES




Claude Roy — ARTS FANTASTIQUES

Onze volumes parus prouvent la constante qualité de l'Encyclopédie Essentielle. En trois séries, Histoire, Art et Science, cette collection publiée par les éditions Delpire, substitue à la technicité des traités, aux simplifications des digests, une formule complète : le parfait contrepoint d'un texte érudit mais vivant et d'une illustration inédite, remarquablement imprimée par Draeger.



PICASSO
DESSINS
Chagall
MIRO
l'œuvre dessiné de
PICASSO
Un volume 148 planches dont 4 en couleurs, reliure toile ornée d'un dessin du Maître. 57 NF
l'œuvre gravé de 2 grands peintres
CHAGALL
Un volume 148 planches dont 8 en couleurs, reliure toile ornée d'un dessin du Maître. 38 NF
MIRO
Un volume 94 planches dont 14 en couleurs, reliure toile ornée d'un dessin du Maître. 57 NF
CALMANN-LEVY

Pour Noël chez l

De 5 à 30 N.F.

Kurt Dingelstedt: **Le Modern Style** / In-8° couronne. 21 pl. 4 coul. 6,80 N.F. Presses Universitaires.

Franz Windisch-Graetz: **Le Meuble Baroque et Rococo** / In 8° couronne. 31 pl. 4 coul. 6,80 N.F. Presses Universitaires.

Bernhard Borchert: **Kokoschka** / 32 × 25 cm. 10 pl. coul. 15 s. Faber & Faber.

E. Drioton: **Art Egyptien** / 21 × 27 cm. 164 pp. 152 rep. 14,50 N.F. Flammarion

Charles Mitchell: **A Fifteenth Century Italian Plutarch** / 25 × 19 cm. 10 pl. coul. 25 s. The Faber Library of Illuminated Manuscripts. Faber & Faber.

Herbert Read: **The Forms of Things Unknown** / 19 × 13 cm. 9 pl. n. et bl. 25 s. Faber & Faber.

Louis Hautecœur: **Les Jardins des Dieux et des Hommes** / 14,5 × 21 cm. 234 pp. 16 ill. h.t. 18 N.F. Hachette.

Otto Benesch: **Rembrandt as a draughtsman** / in-4° 160 pp. 110 ill. dont 4 en coul. 27 s. 6 d. Phaidon Press.

Henri Perruchot: **La vie de Manet** / 14,5 × 20,5 cm. Nombreux h.t. n. et coul. 19,50 N.F. Hachette.

Jean Milhaud: **Mon Ami le coq de Lurçat** / 19 × 23 cm. 6 dessins originaux de Lurçat. 12 photog. de tapisseries. Ed. numérotée. 25 N.F. Nouvelles Editions Latines.

Philip Hendy: **La National Gallery** / 21×15,5 cm. 320 pp. 120 coul. 26,50 N.F. Aimery Somogy.

R. Van Luttervelt: **Musées de Hollande** / 21×15,5 cm. 320 pp. 120 coul. 26,50 N.F. Aimery Somogy.

Fred Bérence: **Botticelli** / 22,5 × 31 cm. 28 N.F. Larousse.

Gino Formaggio: **Goya** / 22,5 × 31 cm. 28 N.F. Larousse.

Robert R. Delevoy: **Bosch** / 16 × 18 cm. 54 pl. coul. 30 N.F. Skira.

Dictionnaire de la Sculpture Moderne / 21,5 × 16 cm. Très nomb. ill. n. et coul. 30 N.F. Hazan.

De 30 à 70 N.F.

Catalogne Romane I / 292 pp. 19 pl. coul. 30,55 N.F. Zodiaque.

Limousin Roman / 292 pp. 19 pl. coul. 30,55 N.F. Zodiaque.

Rembrandt. Paintings, Drawings, Etchings / Notices de L. Goldscheider. 128 ill. dont 35 coul. 47 s. 6 d. Phaidon Press.

Apollonio: **Fauves et Cubistes** / 26,5 × 30 cm. 100 pp. 35 N.F. Flammarion.

Eva Borsook: **Mural Painters of Tuscany** / 30 × 22 cm. 176 pp. 115 ill. Phaidon Press.

Jean Cassou: **Panorama des Arts Plastiques** / 21 × 18 cm. 35 N.F. Gallimard.

Decio Gioseffi: **La Peinture Vénitienne du XVIIIe siècle** / 26,5 × 30 cm. 100 p. 57 coul. 35 N.F. Flammarion.

Ottino della Chiesa: **Les Grands maîtres du XVe siècle toscan** / 26,5 × 30 cm. 108 pp. 60 rep. coul. 35 N.F. Flammarion.

Gabriel Rouchès: **La Peinture Espagnole** / 17×22 cm. 464 pp. 8 pl. coul. 40,50 N.F. Albin Michel.

L'Italie et ses Merveilles / Collection « Réalités ». 25 × 32 cm. 352 pp. 60 coul. 42 N.F. Hachette.

L'Art dans le monde: **Inde** / 18,5 × 24 cm. 266 pp. 60 rep. coul. rel. et emboîtage toile. 42 N.F. Albin Michel.

L'Art dans le monde: **L'Age de pierre** / 18 × 24 cm. 242 pp. 60 rep. coul. rel. et emboîtage toile. 42 N.F. Albin Michel.

E. H. Gombrich: **Art and Illusion** / In-8° rel. toile. 466 pp. 300 ill. 70 s. Phaidon Press.

R. P. Raymond, V. Schoder: **Chefs-d'œuvre de l'art grec** / 20 × 26 cm. 224 pp. 96 ill. coul. 49,50 N.F. Editions Sequoia.

Hartung / Collection « Peintures Modernes ». 25 × 28 cm. 128 pp. 80 pl. 40 coul. 50 N.F. Pierre Tisné.

Marcel Aubert: **L'Art Roman en France** / 19 × 23 cm. 480 pp. 50,37 N.F. Flammarion.

…teurs et les libraires

J. Richardson: **Braque** / 23 pp. 32 pl. n. 32 coul. 7000 lires. Silvana, Milan.

Marc Pincherle: **Histoire illustrée de la Musique** / 24 × 31 cm. 212 pp. 300 ill. 40 pl. coul. 54 N.F. Coll. de l'Œil, Ed. Gallimard.

E. Carli: **Simone Martini** / 29 × 38 cm. 24 pp. 32 pl. coul. 58 N.F. Silvana, Milan.

Pierre Grimal: **Civilisation Romaine** / 17,5 × 23 cm. 680 pp. 140 ill. 58 N.F. Arthaud.

Mary McCarthy: **Pierres de Florence** / 21,5 × 28 cm. 278 pp. 128 ill. 12 pl. coul. 58,50 N.F. Editions Sequoia.

Joel Carmichael: **Histoire illustrée de la Russie** / 24 × 31 cm. 300 pp. 300 ill. 36 coul. 60 N.F. Collection de l'Œil, Ed. Gallimard.

Les Merveilles du Monde / Collection « Réalités » 25 × 32 cm. 344 pp. 70 coul. 63 N.F. Hachette.

H. Ropers: **Les Tapis d'Orient** / 16,5 × 24,5 cm. 318 pp. 252 pl. 28 coul. 63 N.F. Presses Universitaires.

Mario Prodan: **La Poterie Tang** / 25 × 35 cm. 176 pp. 80 rep. n. et bl. 34 coul. 65 N.F. Flammarion.

J. E. Muller: **Peinture Moderne** / 32 × 25 cm. 110 rep. coul. 10 dessins. 69 N.F. Hazan.

J. Auboyer: **Les Trésors de l'Inde** / *S. Béguin:* **Poussin** / Pour chaque titre: 2 boîtes-livres in-12 avec un texte et 20 diapositives coul. Les 2 vol. 70 N.F. Publications filmées d'Histoire et d'Art.

Pierre Courthion: **Raoul Dufy** / 24 × 32 cm. 182 ill. dont 24 en coul. 70 N.F. Pierre Cailler.

Au-dessus de 70 N.F.

M. Sauvage: **Vlaminck** / 24 × 32 cm. 226 ill. dont 26 coul. P. Cailler.

J. Baltrusaitis: **Réveils et Prodiges** / 22,5 × 28 cm. 368 pp. 570 ill. rel. toile. 78 N.F. Armand Colin.

A. Bettex: **L'invention du Monde** / 25 × 32 cm. 78 N.F. Delpire.

Cl. Roger-Marx: **Rembrandt** / 23 × 29 cm. 368 pp. très nomb. ill. n. et coul. reliure et emboîtage toile. 78 N.F. Tisné.

André Parrot: **Sumer** / 22 × 28 cm. 458 pp. 600 ill. 79 N.F. Gallimard.

Jules Romains: **Maillol** / 38 × 47 cm. 9 dessins. 80 N.F. Flammarion.

Georges Hilaire: **Derain** / 24 × 32 cm. 211 ill. dont 27 coul. P. Cailler.

Faïences de France / Collection des Arts Décoratifs. In-4º raisin. 85 N.F. Editions des Deux Mondes.

Bellini / Coll. « Haute Fidélité ». In-4º. 25 pp. 45 pl. n. 48 pl. coul. 98.50 N.F. Plon.

Giotto / Coll. « Haute Fidélité ». In-4º. 23 pp. 31 pl. n. 57 pl. coul. 98.50 N.F. Plon.

G. Richter: **Kouroi** / 22,5 × 30,5 cm. 591 ill. £ 7.7 s. Phaidon Press.

J. Cain: **Chagall** / 25 × 35 cm. 224 pp. 210 rep. 63 coul. 114 N.F. André Sauret.

Arno Schönberger et Halldor Soehner: **L'Europe du XVIIIe siècle** / 34,5 × 27 cm. 432 pp. 318 ill. 49 coul. 119 N.F. Editions des Deux Mondes.

James Cahill: **La Peinture Chinoise** / 25 × 29 cm. 100 pl. coul. 120 N.F. Skira.

Nello Ponente: **Peinture Moderne. Tendances Contemporaines** / 25 × 34 cm. 100 pl. coul. 120 N.F. Skira.

Les Tissus d'Art Italiens / 180 pl. coul. 150 N.F. Pierre Tisné.

J. Th. Descourtilz: **Oiseaux brillants et remarquables du Brésil** / 29 × 44 cm. 60 pl. h.t. dont 32 coul. (réimpr. d'après ex. 1855). 150 N.F. Gründ, Paris.

Paolo Graziosi: **Paleolithic Art** / 33 × 24 cm. 306 pp. d'ill. dont 55 pl. coul. 12 guinées. Faber & Faber.

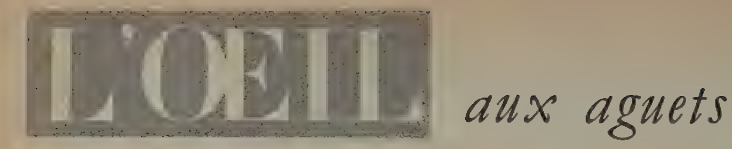
Roberto Salvini et Leone Traverso: **The Predella, from the XIIIth to the XVIth century** / 36 × 28 cm. 212 rep. n. et bl. et 100 coul. 12 guinées. Faber & Faber.

R. H. Wilenski: **Flemish Painters** / 2 vol. 28 × 20 cm. 876 ill. n. et bl. 16 pl. coul. 12 guinées. Faber & Faber.

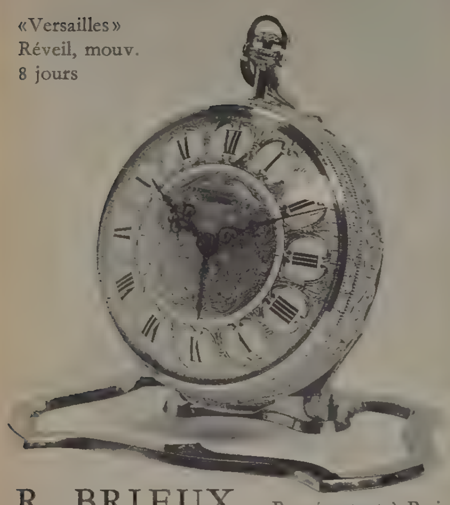
Jean Laran: **L'Estampe** / 2 vol. 22,5 × 28 cm. 444 pl. 16 coul. 180 N.F. Presses Universitaires.

Van Gogh: **Correspondance complète** / 3 vol. 21 × 27 cm. 600 pp. 206 pl. n. et coul. 185 N.F. Gallimard.


CRISTALLERIE
DE SÈVRES
OPALINE DE CRISTAL
CRISTAL
TOURMALINE
SALLES D'EXPOSITION :
62, RUE D'HAUTEVILLE
PARIS 10e

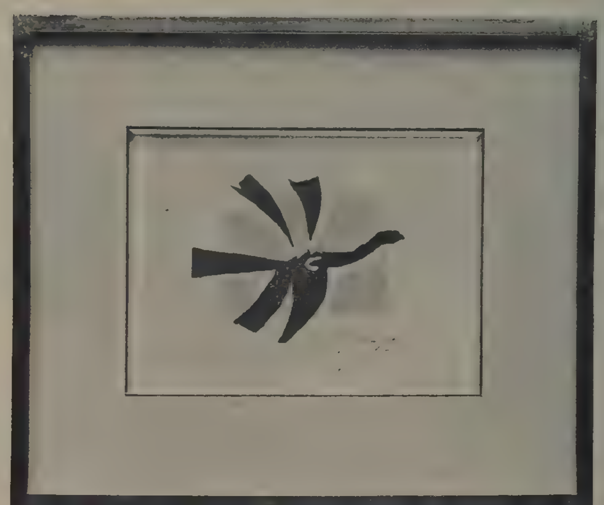


aux aguets

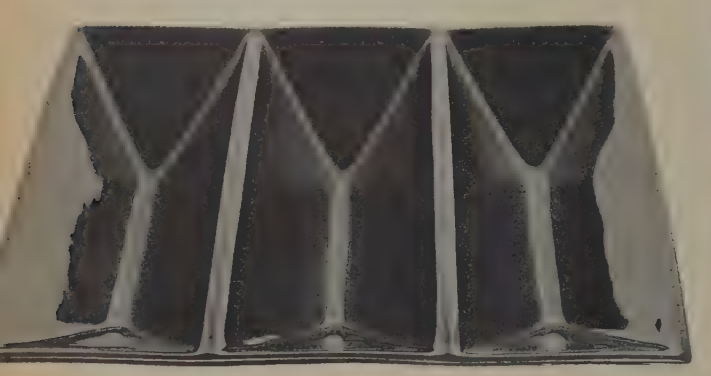


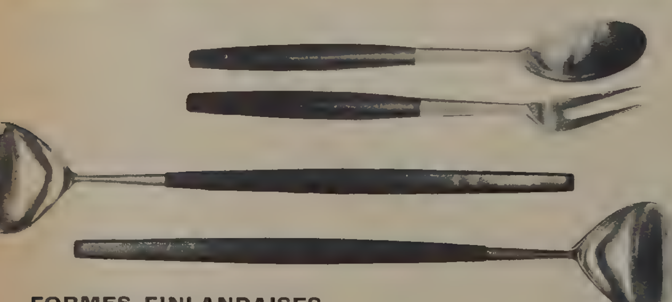


PIERRE BALMAIN, BOUTIQUE.
44, rue François 1er, Paris 8e, BAL 68-04.
«Rose de Noël» 60 NF.



ADRIEN MAEGHT. *42, rue du Bac, Paris 7e. LIT. 45-15.*
Georges Braque: «Le Ciel bleu». Estampe toute encadrée: 40 NF.





FORMES FINLANDAISES.
10, rue Royale, Paris 8e. OPE 95-57

«Plat à hors-d'œuvre» dessiné par Kaj Franck. NF 42.80.
«Couverts à salade» en acier inoxydable dessinés par Bertel Gardberg. NF 61.55.




silence
espace
couleur
élégance
POUR TRANSFIGURER LE DÉCOR DE VOTRE VI
lumière
Le verre entre chez vous. Pour embellir vos façades, vos cloisons, vos meubles, il a pris des formes nouvelles, des tonalités de pierres précieuses. Solide comme l'acier, opaque, transparent ou seulement translucide, il agrandit magiquement les dimensions, simplifie les problèmes d'aménagement et d'entretien, ouvre à la décoration moderne la plus riche palette de matières et de coloris.
Voir pages suivantes



Ces deux documents représentent la même pièce, mais l'utilisation des produits verriers la transfigure.

1 la petite fenêtre classique est remplacée par un vaste et lumineux vitrage isolant THERMOPANE qui protège du bruit comme du froid ;

2 on substitue à la porte de bois une porte en verre CLARIT qui transforme l'ancien recoin sombre en une nouvelle source de lumière ;

3 deux miroirs multiplient l'espace et la clarté de l'ensemble ; l'un sur le mur de gauche, l'autre à côté de la porte.

4 le rayonnage et le dessus des meubles (tables, bahut) sont équipés de plaques d'EMAUGLAS aux jolies couleurs inaltérables.

POUR TRANSFIGURER

ON

pour un exemplaire GRATUIT du grand album illustré **" Pour transfigurer votre foyer "**

Cet exemplaire doit être adressé à

M ....
(nom)
....
(adresse)
....

Découpez ou recopiez ce "BON". Inscrivez très lisiblement votre nom et votre adresse. Puis expédiez au CENTRE DU VERRE DE BOUSSOIS : O 60
22, Bd Malesherbes - Paris 8e

Vient de Paraître...

...sous le titre **" Pour Transfigurer votre foyer "**, un grand album qui réunit les solutions les plus élégantes et les plus pratiques des nombreux problèmes d'aménagement moderne. Vous pouvez vous le faire adresser gratuitement, en utilisant le " BON " ci-contre. Des exemples précis, illustrés de magnifiques photos en couleurs, vous montreront comment rendre votre foyer plus accueillant, plus prestigieux, plus personnel, par l'aménagement de tel ou tel détail.

Décorer avec le Verre, c'est décorer avec la Lumière...

C'est décorer aussi de façon inaltérable, avec une extraordinaire variété de matières et de coloris. Transparents, opaques ou translucides, solides comme la pierre, de nouveaux produits verriers ont été c pour embellir vos façades, vos cloisons, vos meub

Décorer avec le Verre, c'est simplifier l'entre

Plus de taches, plus de brûlures de cigarettes sur meubles. Plus de traces de doigts sur vos portes. radiateurs ne salissent plus les murs. Un coup d'épo et tout est propre !

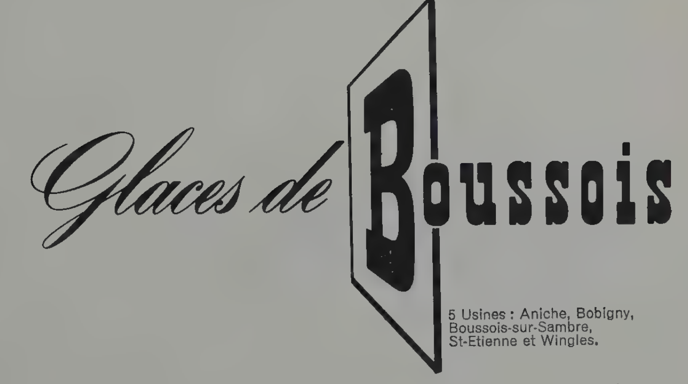
Décorer avec le Verre, c'est faire une économi

...Economie d'électricité, bien sûr, mais aussi éco mie de chauffage (pertes thermiques des baies, rédu de 50 % grâce à l'emploi du double vitrage iso Thermopane), économie d'entretien, suppression ravalements...
En outre, vous donnez à votre installation une plus v

LE DÉCOR DE VOTRE VI

qui ne vieillit pas et que vous pourrez négocier, même après plusieurs années. L'Album **"Pour Transfigurer votre foyer"** vous permettra de connaître les avantages de tous les produits verriers.

Cet album vous est offert à titre purement gracieux par l'un des principaux producteurs européens de glace et de verre : la Société des Glaces de Boussois.
Ne manquez pas de profiter de cette offre exceptionnelle, et venez visiter le **"Centre du Verre"** *de Boussois à Paris (22, Bd Malesherbes) où se tient une exposition permanente d'échantillons et de maquettes d'habitations. Aucun produit n'y est en vente : c'est à seule fin de vous renseigner et de vous servir que ce Centre d'Information et de Documentation a été créé.*



La Demeure

30, rue Cambacérès Paris 8e Tél. Anjou 37-41

Centre de diffusion de la tapisserie contemporaine

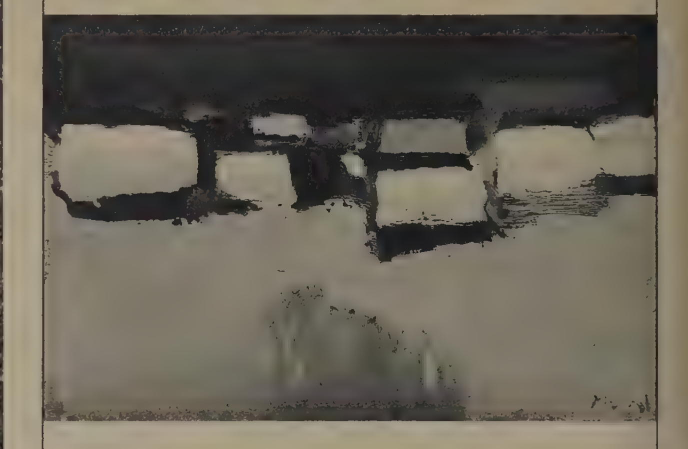
Adam
Louis-Marie Jullien
Le Corbusier
Lurçat
Mathieu Mategot
Jean Picart-le-Doux
Prassinos
Dom Robert
Saint-Saëns
Singier
Tourlière
Vasarely

U.S.A.:
Jeppson Galleries Inc., X 1741 K street N.W. Washington 6 D.C.

Allemagne: Deutsche Werkstätten, Odeon Platz 1, München 22

GALERIE DE PARIS

14, PLACE FRANÇOIS 1er - PARIS - ELY 82-20



Mühl

A partir du mardi 6 décembre 1960

GALERIE MOTTE

22, rue Bonaparte Paris 6e Tél. Méd 13-77

ODETTE CAMP

Encres de Chine - Dessins rehaussés

Paris qui disparaît
Corse - Espagne

du 8 décembre 1960 au 5 janvier 1961

Galerie Rovier

12, rue Guénégaud
Paris VIe - Med 25-73

peinture et poésie

Du 9 décembre 1960
au 12 janvier 1961



JAVA
Boroboudour
VIIIe siècle

ART ANCIEN DE CHINE

C. T. LOO & Cie

48, rue de Courcelles, Paris 8e

C. T. LOO
New York, 41, East 57th Street


un sourire
de vingt ans
sur un visage
de vingt siècles
La France vous offre :
les galets bretons et les sables d'azur,
la plus haute montagne d'Europe et le Val de Loire,
mille châteaux en Périgord,
huit mille restaurants à Paris
et une voie lactée d'églises romanes,
des sites célèbres pour tous
et un village qui ne sera qu'à vous.
Des grottes de la préhistoire à l'Ecole de Paris,
la France a harmonisé ses contrastes
pour en faire selon le mot de son poète
au nom de source,
une grâce plus belle encore que la beauté.
FRANCE
COMMISSARIAT GÉNÉRAL AU TOURISME
Bureau de renseignements de tourisme, 127, Champs-Elysées - BALzac 12-80.
HAVAS INTER SERV



Photo Lucien LORELLE

RENSEIGNEZ-VOUS DANS LES GARES

PUBLICITÉ SJ

SOCIÉTÉ NATIONALE DES CHEMINS DE FER FRANÇAIS



L'ŒIL

REVUE D'ART MENSUELLE • NUMÉRO 72 • DÉCEMBRE 1960

Rédaction: 67, rue des Saints-Pères, Paris VIe. Tél. Babylone 11-39 et 28-95
Direction: Georges et Rosamond Bernier
Secrétaire générale de la rédaction: Monique Schneider-Maunoury
Directeur technique: Robert Delpire
Documentation et recherches: Marie-Geneviève de La Coste-Messelière
Architecture – Urbanisme: Guy Habasque
L'Œil du décorateur: Andrée Aynard-Putman et Dominique Mailliard
Publicité: Odette-Hélène Gasnier, 40, rue des Saints-Pères, Paris VIIe, Bab. 46-11
L'Œil est publié par les soins de la Sedo S.A., Lausanne, avenue de la Gare 33

SOMMAIRE

Photographies

Les photographies en noir de ce numéro sont de Claude Michaelides: Les Secrets de l'Histoire Naturelle; *Claude Michaelides, Giraudon, Arts graphiques de la Cité, Archives photographiques; Bulloz:* Un aspect ignoré de l'Ecole de Fontainebleau; *Roderick Cameron, Giraudon, Archives Metropolitan Museum of Art, New York, National Portrait Gallery, Londres, Schatzkammer de la Résidence, Munich, Cossira, Chuzeville, Fleming, Bonin, Services photographiques du Musée Guimet:* Perles; *Michaelides, Hervochon:* Jean Messagier; *Claude Michaelides, Jean-François Bauret:* Objets précieux; *Leni Iselin, H. P. Roth, Moosbrugger:* Une maison de Marcel Breuer.
Les photographies en couleurs sont de Claude Michaelides: page de couverture, pages 45, 46, 54, 85, 95; Mas Pons: page 73; Fleming: page 74; Lavrillier: page 53; J.-F. Bauret: pages 86 et 96.
Notre couverture: *Détail d'une miniature illustrant les* Secrets de l'Histoire Naturelle *par le Maître de Charles d'Angoulême (Bibliothèque Nationale, Paris).*

Notre prochain numéro

Un numéro spécial consacré à quelques aspects de l'activité artistique en Italie.

ABONNEMENTS

France et Communauté française: *48 N.F.; G. Bernier, édit., 40, rue des Sts-Pères, Paris VIIe. Tél. Lit. 69-69 (R.C. Seine 54-A 14375) CCP Paris 11 964-32*
Suisse: *fr. s. 42.–; Sedo, 33 av. de la Gare, Lausanne. CCP II 8837 (Lausanne) et A. et G. de May, 6, ch. des Sorbiers, Lausanne, CCP II 16 767*
Belgique: *fr.b. 600.–; Mme Possemiers, 155, av. Wolvendael, Bruxelles 18, CCP 216-48 (Bruxelles)*
Allemagne: *DM. 48.–; A. et G. de May, Lausanne (Rhein-Main Bank, Frankfurt a/Main)*
Angleterre: *£4.0.0; A. Zwemmer, Ltd., 76-80, Charing Cross Road, London, W.C. 2*
Italie: *Lires 6500.— + 2 % Taxe I.G.E.,; Feltrinelli Libra S.p.A., Milan, via Andegari 4; CCP 3/8277. Vente au numéro: E.D.A., – Editori Distributori Associati – via Andegari 4, Milan.*
U.S.A., Amérique du Sud, Canada: *$12.–; L'Œil, 33, avenue de la Gare, Lausanne (Suisse)*
Autres pays: *francs suisses 48.–; Sedo, 33, av. de la Gare, Lausanne. CCP II 8837 (Lausanne) mandat postal international*
Toute demande de changement d'adresse doit parvenir 15 jours avant la sortie du numéro, accompagnée de la somme de 0.60 N.F.
Imprimé en Suisse • Imprimeries Réunies S. A., Lausanne (Suisse)

Le numéro: Suisse, francs 5.50 • Belgique, 80 francs • Italie, 950 lires (plus taxes)

Les Secrets de l'Histoire Naturelle

PAR JEAN PORCHER

Ce séduisant manuscrit du Moyen Age, enluminé par le Maître de Charles d'Angoulême, n'avait jamais été reproduit auparavant



Miniature du Maître de Charles d'Angoulême pour les « Echecs amoureux ».

Le manuscrit va progressivement céder la place à l'imprimé, l'illustration peinte à la gravure: en cette seconde moitié du XVe siècle une évolution s'achève, préparée de longue date, précipitée par l'usage de moyens mécaniques qui ruineront l'artisanat des enlumineurs, et la peinture quittera définitivement le livre pour se fixer sur le tableau de chevalet, autonome. Il était temps: les illustrateurs se perdent dans les jeux de la perspective et du trompe-l'œil, dans l'exubérance des couleurs, et c'est en tant que peintres qu'il faut désormais les juger. A vrai dire le divorce s'annonçait du jour où les frères de Limbourg remplaçaient les images du calendrier, traditionnelles depuis l'Antiquité, par les scènes familières des Très Riches Heures; il est consommé chez Fouquet, lequel avait appris d'Alberti que toute peinture se compose d'éléments indépendants mais inséparables, associés temporairement pour donner, comme à travers une fenêtre, un spectacle où chacun d'eux tient un rôle nécessaire, acteurs, milieu rural ou citadin, plans successifs, éclairage. Seule la tapisserie garde encore — et pour un temps — le sens du décor, indifférente à l'illusion, à la perspective, un décor dont, plutôt que raison d'être, le sujet n'est que prétexte; seule elle sait garnir une surface plane sans la trouer, conserver au trait sa rigueur, interdire qu'il se dilue sous l'envahissement coloré. Chose curieuse, il semble que la couleur paraissait depuis longtemps gênante à cet égard; en prenant le pas sur la ligne elle la brouillait, elle en neutralisait les effets et la page écrite souffrait d'un désaccord entre le texte et l'image: la grisaille en honneur dès la fin du XIVe siècle est peut-être un signe de cette fatigue dont le triomphe de la peinture arrêta les conséquences, triomphe si heureux pour d'autres raisons.

La fin de l'époque romane avait connu des ennuis analogues: déjà la couleur s'alourdissait, écrasant le trait; mais le danger était moindre, puisque la perspective ne sévissait pas encore pour venir à bout du décor à deux dimensions. L'illustrateur s'en était tiré par l'adoption du dessin pur, comme à Saint-Bertin, et plus tard, moyen moins radical, en se mettant à l'école du vitrail. Il paraît assuré que les premières équipes d'enlumineurs français gothiques, vers 1190-1220, se sont recrutées parmi les cartonniers pour vitraux, dans l'entourage des maîtres verriers, ou au moins qu'ils eurent avec ceux-ci des contacts étroits, renouvelant ainsi leur technique et leur style: le trait s'affermit; répartie en larges à-plats, la couleur, sans l'étouffer, souligne un dessin plus sec, des formes nettement écrites, et l'enluminure, après ce coup de frein qui ne devait pas briser une évolution inévitable, connaît, avant la reprise de plus en plus insistante de celle-ci, une longue période de gloire.

A l'époque où, entre 1480 et 1500 à peu près, un peintre, jusqu'à présent anonyme comme tant d'autres alors, décorait pour un amateur inconnu un

Les miniatures reproduites ci-contre et aux pages suivantes illustrent les « Secrets de l'Histoire Naturelle », manuscrit enluminé par le Maître de Charles d'Angoulême (Bibliothèque Nationale, Paris).

exemplaire des *Secrets de l'Histoire Naturelle* dont quelques images sont reproduites ici, les jeux sont faits: il n'est pas question pour les enlumineurs de retrouver parmi les peintres le rang qu'ils avaient occupé jadis, et peu à peu ils s'effacent; bientôt ils ne compteront plus. Comme autrefois, lors des débuts gothiques, le métier avait pourtant tenté de se rénover, et par des moyens analogues; là encore le dessin, le trait vont lui permettre d'échapper à la tyrannie de la couleur: trop tard, car la lutte est inégale entre ces artisans du manuscrit et les industriels du livre imprimé. Mais ce n'était plus au vitrail qu'ils pouvaient demander des leçons: lui-même avait cédé au courant qui portait toute peinture à donner l'illusion du monde concret. Il restait la tapisserie, et aussi sa parente mineure la broderie, l'une et l'autre fidèles encore au décor plat; leurs « portraits », comme on disait, leurs patrons ou cartons, formaient autant de dessins préparatoires que l'on pouvait, technique fort ancienne, reporter sur bois pour en faire des planches gravées propres au tirage à plusieurs exemplaires, et c'est parmi ces cartonniers, ces dessinateurs-tapissiers et brodeurs, que les imprimeurs, parfois illustrateurs eux-mêmes, recruteront des graveurs sur bois. De ces « portraits » nous en avons conservé un, magnifique, de la seconde moitié du XIVe siècle peut-être, le fameux Bois Protat de Mâcon. L'action purificatrice de la gravure s'était fait sentir sur l'enluminure française dès les environs de 1460: un groupe d'artistes lillois, dont le représentant le meilleur est l'illustrateur spirituel et élégant d'un exemplaire grenoblois du *Champion des Dames*, avait acquis de graveurs comme celui de l'« Alphabet grotesque de 1464 » une netteté du trait, un dessin franc à peine rehaussé de lavis légers qui tranchent avec la manière de plus en plus chargée de l'enluminure française finissante. On a pu croire cartonnier lui-même ce peintre du *Champion des Dames*, et c'est tout à fait vraisemblable.

Les *Secrets de l'Histoire Naturelle* témoignent d'un besoin de clarté et de simplification du même ordre, mais la technique dont s'inspire l'illustrateur est différente: gravure aussi, mais gravure sur cuivre, plus sèche encore, celle des orfèvres, celle des émailleurs qui savent répartir entre les surfaces métalliques laissées en réserve des plans de couleur lisses et brillants. Nous avons ici une véritable transposition sur parchemin de la gravure sur cuivre et de





l'émail. Peut-on, comme pour le maître du *Champion des Dames*, dire de celui-ci qu'il appartenait, de près ou de loin, à un milieu de graveurs? Paul Durrieu a cru devoir l'identifier avec un certain Robinet Testard, qui paraît sur les comptes de Louise de Savoie en qualité de peintre; fût-il exact, ce nom ne nous apprendrait rien sur celui qui le portait, sinon qu'il était attaché à la mère de François Ier pour laquelle il aurait décoré, outre un exemplaire des *Echecs amoureux* dont une image est donnée page 42 et peut-être les *Secrets*, un Boccace *(Des claires et nobles femmes)* et un Ovide (*Epîtres*, traduites par Octavien de Saint-Gelais). Pour Charles d'Angoulême, le mari de Louise, notre homme, Robinet Testard ou non, a peint encore un Livre d'Heures, volume bien intéressant puisqu'il est truffé, indépendamment des peintures elles-mêmes, de 17 gravures sur cuivre du Néerlandais Israël Van Meckenem, coloriées par le supposé Testard en personne: la collusion est patente. Mais la constatation ne va pas au-delà, et la personnalité du peintre, de l'homme, nous échappe tout à fait. Désignons-le donc, c'est prudent, sous l'appellation « Maître de Charles d'Angoulême », d'après l'ouvrage qui le caractérise le mieux: un nom, même plausible, risque, s'il n'est pas certain, de s'imposer et d'encombrer.

Les images des *Secrets de l'Histoire Naturelle* n'ont jamais été reproduites nulle part et les lecteurs de l'Œil ont la primeur d'une des œuvres les plus agréables de la peinture française à la veille de la Renaissance. L'ouvrage est une compilation géographico-mythologique tirée, avec des répétitions sans nombre, une énorme naïveté et une platitude qui ne met guère en valeur les « merveilles » que promet le titre, de la Bible, de Pline l'Ancien, Solin, Isidore de Séville et autres auteurs. Chacun des extraits commence lourdement par « Item »: item dit Pline, item dit Solin; au début des chapitres, rangés dans l'ordre alphabétique, quelques lignes prétendent décrire le pays intéressé, lequel est uniformément « moult beau », « moult grand », fertile, riche, plein de choses étonnantes, admirables, splendides, ou au contraire aride, désertique, pauvre, peuplé de monstres, couvert d'horreurs. Les pires légendes sont choisies et ressassées, sans critique, sans esprit, après tant de voyages et de récits pourtant qui, depuis le XIIIe siècle au moins, avaient pu donner des pays étranges une notion moins sommaire. On reste confondu devant un





merveilleux aussi gros, un texte aussi ennuyeux, aussi mal agencé, qui n'a pas même, pour faire passer tout cela dans une certaine mesure, comme les romans de chevalerie, l'excuse d'une invention intarissable. Il faut croire que nous sommes bien difficiles, si vraiment les parents de François Ier, le Père des Lettres, et de sa sœur, la Marguerite des princesses, ont pu goûter de tels « secrets ». Mais peut-être ces secrets devaient-ils éveiller l'imagination du peintre, sans plus: ils y ont réussi, et c'est tout à l'éloge de ce dernier.

Dans le fatras il a choisi, laissant de côté l'exagéré et le ridicule, pour ne retenir que l'amusant, le pittoresque, le prétexte à fantaisie décorative; au besoin il ajoute quelque détail de son cru, et quand rien ne l'inspire il invente: le cas est fréquent. De toute façon la composition des scènes est bien à lui; non seulement il ne tirait rien à cet égard du texte des *Secrets*, mais il s'écarte d'une autre série d'illustrations du même ouvrage, un peu antérieure, due au Maître de Jouvenel des Ursins (vers 1450-1460): s'il l'a connue, ce qui n'est pas évident, il ne l'a pas imitée; l'autre est plus touffue, plus anecdotique; le peintre, malgré son talent (il nous a laissé des œuvres excellentes et celle-ci ne fait pas exception), n'a pas voulu, comme le nôtre, sacrifier le détail oiseux ou excessif.

Regardons ces images. Les deux reines des Amazones se présentent, l'une dans son palais (le pouvoir civil), l'autre à la tête de son armée (le pouvoir militaire — voir page 43); la seconde revient sans doute d'une expédition victorieuse: des sonneuses de trompettes noires la précèdent ainsi qu'un héraut d'armes, féminin naturellement, au turban emplumé d'aigrettes élégantes; la première, assise sur son trône entre deux gardes, reçoit un message; devant elle une musicienne joue de la viole, un chien (une chienne?) se gratte familièrement. Scène ordonnée, comme tant d'autres en France, à la manière flamande d'alors (le peintre n'est pas forcément Flamand pour cela): une salle largement ouverte sur l'extérieur par suppression de l'un des murs, une cour (ou un jardin) au-delà de laquelle se dessine une échappée vers un paysage. Rien dans la description de l'Asie ne suggère cette aimable presqu'île entourée d'un lac aux vagues strictement alignées, ce palais doré, ces églises, ces donjons: nous y apprenons seulement que l'Asie occupe la tierce partie ou même la moitié de la terre, qu'elle









contient de merveilleuses régions et moult puissants royaumes. En Bactriane (voir page 44) le fait notable est la grande dureté du pied des chameaux, que nulle marche ne fatigue, si longue soit-elle; sachons encore que le grain semé y rapporte cent fois son poids (aussi, ajoute le peintre, défriche-t-on le plus possible). Bretagne la Grande, ou Angleterre (voir page 45) est une île très noble et de grande renommée; ses habitants méprisent l'argent, paraît-il, et ne procèdent que par troc; excellents commerçants, ils échangent du blé pour du vin, du vin pour du lard, du lard pour du drap: ce n'est pas facile à traduire en image et le peintre a préféré représenter une petite île couverte de constructions élégantes, où joutent des cavaliers, la mer aux vagues régulières est de deux tons, comme il arrive, deux zones indépendantes, azur et bleu d'argent, fort bien observées. Le Nil baigne l'Egypte où vivent des bêtes redoutables, hippopotames et crocodiles, surtout l'affreux catoblépas, petit, faible, paresseux, dont le seul regard tuerait si Dieu n'y avait pourvu en lui donnant une tête si lourde qu'il ne la peut lever ni, par conséquent, regarder personne (voir page de couverture). Egypte la Haute (voir ci-contre) rappelle de pieux souvenirs, celui du novice qui dut durant trois ans, sur l'ordre de son abbé, aller arroser chaque jour en plein désert, à deux milles de son abbaye, une branche séchée qui verdit enfin; celui de saint Antoine parti à la recherche de saint Paul ermite et qui le trouve sur l'indication d'un centaure.

Les Iles Fortunées (voir ci-contre) n'appellent guère d'observations, non plus que l'Inde riche en éléphants (voir page 43). Mais l'Espagne possède une célèbre montagne de sel, des juments qui se reproduisent toutes seules, un lac d'où sortent des diables et dont on rapporte des histoires affreuses. En Italie, très noble et grande partie de l'Europe, province de haut et grand renom, le texte signale, en brouillant un peu la géographie, le champ semé des pierres que Jupiter fit pleuvoir sur les Géants qui attaquaient le Ciel (c'est la chute de Pélion sur Ossa). Offir, région de l'Inde, fournit en masse les pierres précieuses, mais les marchands courageux qui vont les recueillir dans ce pays bordé de rivières ont à se défendre contre des dragons et autres bêtes sauvages et n'ont que le temps souvent de regagner leurs navires. Les minuscules Pygmées (voir page 44) habitent une autre région de l'Inde; ils ont fort à faire de se défendre contre les grues et les cigognes





aussi grandes et fortes qu'eux. En Ecosse (voir ci-contre), aux confins de la Grande-Bretagne, le flot de la mer emplit chaque jour un étang et y forme une sorte de colline: quiconque s'arrête est noyé, aussi doit-on passer vite, sans regarder ce phénomène. Enfin Traponée est une île située près de l'Inde (Taprobane, l'actuelle Ceylan, voir ci-contre) où les colimaçons sont de si belle taille qu'on se nourrit de leur viande et que leurs coques servent de maisons.

Les images comptent seules dans un texte dont les « merveilles » laissent le lecteur assez froid, mais le talent du peintre, son goût, le charme de sa technique soigneuse, de ses coloris légers et frais, de ses compositions aérées, équilibrées font de cet exemplaire des *Secrets* une œuvre de qualité rare qui contraste avec la grandiloquence ou le clinquant des enlumineurs d'alors, ou leur fadeur (je parle des seuls illustrateurs de livres). Ajoutons Cedar encore, « région d'Orient » (voir page 45) brûlée par le soleil, noire éternellement, aux habitants horriblement cruels, pour montrer notre peintre sensible aux jeux de la physionomie et capable de traduire avec une finesse singulière la terreur qu'éprouve la malheureuse fille traînée par une brute vers quelque monstrueux sacrifice, le visage pâli, les yeux agrandis par l'épouvante, le bras, serré dans l'énorme poing, tendu pour une résistance inégale. Dans un autre ouvrage, les *Echecs amoureux* (le jeu des échecs y sert de prétexte à des considérations morales et mythologiques sur le monde en général), il sait obéir scrupuleusement aux indications du texte: Apollon, devant lequel « carolent » les Muses, pose les pieds sur un monstre à trois têtes; Neptune est entouré de tritons, c'est-à-dire de poissons « très tonnants », la « buisine » au bec, qui répandent sur la mer une délicieuse musique (p. 42). Ses images donnent une version lisible, simple, de développements qui ne le sont guère.

Découvrirons-nous jamais l'identité d'un artiste aussi doué, honneur, presque posthume, de l'enluminure française? On le souhaite, sans pouvoir, hélas, trop l'espérer.

Si vous voulez en savoir davantage

Ce manuscrit n'a jamais été étudié. En ce qui concerne le Peintre de Charles d'Angoulême, il faut se référer à l'ouvrage de A. Blum et Ph. Lauer: La Miniature française aux XVe et XVIe s. *(Paris-Bruxelles, 1930). Ne manquez pas de consulter également* L'Enluminure française *par l'auteur de cet article (Arts et Métiers Graphiques, Paris, 1959).*

LE DILEMME DU CRITIQUE

Herbert Read, un des plus éminents historiens d'art d'aujourd'hui, membre du jury de la Biennale de Venise et de bien d'autres confrontations internationales, s'interroge sur la responsabilité du critique. Il fait au passage quelques révélations sur l'art et la manière de spéculer à la bourse des valeurs artistiques.

Le monde de l'art est un monde sans justice. Il suffit de penser au contraste entre la vie misérable de quelques-uns des fondateurs de la peinture moderne — Gauguin et Van Gogh en particulier — et la valeur attribuée aujourd'hui à leurs œuvres, pour mesurer l'injustice d'une situation qui s'est imposée depuis que l'art dépend d'une forme particulière de relation entre l'artiste et celui qui achète ses œuvres. L'acheteur ne connaît d'autre loi que sa vanité et ses désirs, et l'artiste dépend donc complètement de ses lubies. Entre l'artiste dépendant et l'acheteur indépendant interviennent ces lois arbitraires de l'offre et de la demande qui caractérisent notre système capitaliste, lois qui ne sont pas des lois au sens moral ou juridique du terme, mais des forces aveugles gouvernées par l'espoir ou la crainte. Les lois économiques qui président à la distribution et à la vente des œuvres d'art ne diffèrent des lois présidant à la distribution et à la vente du jambon que par la rareté relative de la production artistique et par la facilité relative de contrôle du marché.

Ces généralisations et celles qui suivent s'appliquent au monde libéral. Dans les pays totalitaires l'artiste est soumis à des forces moins arbitraires. Il sacrifie sa liberté et son individualité et, en échange, il se voit garantir la sécurité économique. L'artiste, en Russie ou en Chine, est peut-être de nos jours conditionné à une perspective mentale dans laquelle « peindre » ou « écrire » signifie travailler selon des spécifications imposées comme faisaient les artistes du Moyen-Age en Europe. J'ai eu de longues discussions avec des écrivains et des peintres en Chine. Je sais bien que mes interlocuteurs avaient été choisis d'avance, mais il n'en est pas moins certain que les artistes chinois jouissent d'une sécurité économique ignorée des artistes occidentaux, et que la liberté de pensée acquise au prix de la sécurité matérielle leur paraîtrait un bien pauvre avantage. En fait (et ceci ne change en rien la question de principe qui nous occupe) les peintres chinois, à l'abri sous ce vaste parapluie qu'est « l'art traditionnel », jouissent d'un degré de liberté interdit à leurs collègues russes, du simple fait que leur tradition englobe des styles d'expression très variés.

Pour éclairer un peu les forces aveugles qui contrôlent l'art dans le monde capitaliste, on a créé diverses institutions qui s'efforcent de reconnaître le mérite d'une façon désintéressée. Parmi ces institutions, les Académies officielles sont les plus anciennes et encore, peut-être, les plus puissantes. Mais dans chaque pays elles tendent, à la longue, à devenir des oligarchies recrutant leurs membres parmi les individus ayant une même parenté d'esprit et leurs critères sont toujours conservateurs. En réaction contre ces institutions, on a vu apparaître des académies « libres » qui sont devenues, à leur tour, conservatrices, et ont été amenées à défendre le goût d'une génération contre les nouveaux venus. Les académies officielles survivent parce qu'elles sont privilégiées et qu'elles reçoivent souvent une aide de l'Etat; les académies libres disparaissent pour laisser place à d'autres. Mais, dans cette guerre incessante, aucune loi n'intervient. Les institutions existent pour défendre des intérêts de clan. L'Etat réussit moins que tout autre à former un jugement objectif.

Les différentes institutions exercent leur influence sur le public grâce aux expositions. Celles-ci sont des marchés où l'art s'achète. Il est possible, bien entendu, d'organiser des expositions indépendamment des institutions. Il y a plusieurs catégories de marchands de tableaux; certains ne sont que des intermédiaires qui exercent leur métier sans avoir de galerie ou de bureau. Quelques-uns sont riches et célèbres, d'autres sont obscurs et vivent péniblement, mais tous considèrent l'œuvre d'art comme une marchandise qu'il faut vendre à celui qui paiera le plus cher. Tous prennent une commission substantielle sur chaque transaction.

Ce commerce, comme tout autre dans le monde de l'initiative individuelle, fonctionne grâce à ces grandes forces que sont le capital, le crédit et le bénéfice auxquelles la publicité donne l'élan vital. Il y a deux sortes de publicité et elles sont d'autant plus efficaces qu'elles maintiennent une apparente indépendance. L'une est gratuite et improvisée. L'autre est établie d'après un plan, et rétribuée. Pour établir la réputation d'un artiste, il faut, au départ, un minimum de talent. Beaucoup de mauvais artistes ont été poussés artificiellement et ont acquis une renommée passagère, mais plus la compétition est serrée, plus la sélection est rigoureuse. En général, les collectionneurs ne s'intéresseront pas à un artiste lancé par des procédés commerciaux s'il ne reçoit pas un appui indépendant de la part des critiques. Il y a des collectionneurs qui se fient à leur propre jugement: leurs placards sont pleins de croûtes. Il y en a d'autres qui ont eu du courage et qui ont pris des risques; ils ont généralement au moins un critique de leur côté.

Paul Klee: Maerz-Flora. *Huile sur toile. 26×21,5 cm. 1926. Coll. part. Paris.* ►





Le marché est international — d'autant plus que l'art lui-même tend à un style de plus en plus international. Il y a des marchands de tableaux qui n'opèrent qu'à l'intérieur des frontières de leur propre pays mais, de plus en plus, ils cherchent des agents, des représentants ou des correspondants dans tous les pays où il y a un marché pour l'art. Quelques affaires ont des ramifications infinies: à un bout une organisation financière, à l'autre quantité d'agents qui reçoivent une commission pour toute démarche aboutissant à une vente. Si l'on accepte l'éthique du capitalisme, il n'y a là rien de répréhensible.

Mais quelle est la place des critiques dans ce réseau commercial? Eux aussi jouent leur rôle dans la formation des réputations, et de leurs activités peut dépendre le succès ou l'échec d'un artiste. Il est sans doute vrai de dire que la valeur marchande d'un artiste contemporain coïncide exactement avec sa position par rapport à la critique, bien qu'il puisse y avoir décalage dans le temps, quelques critiques pouvant être en avance sur le marché. Quoi qu'il en soit, comme dans tous les autres domaines de l'art, l'artiste et ses critiques doivent former le public qui jugera et achètera l'œuvre d'art, et ceci prend du temps.

Le numéro de juillet 1960 d'un « Bulletin du Marché artistique » (« Art Market Letter ») publié par un marchand de tableaux new-yorkais d'une franchise inaccoutumée, rend compte des nouvelles récentes de la manière suivante:

« Le 20 et le 21 mai, a eu lieu au Stuttgarter Kunstkabinett la grande vente aux enchères qui se tient deux fois par an à Stuttgart. Les résultats de cette vente avaient donné lieu à l'avance à bien des conjectures, à cause surtout d'un bon nombre d'huiles et d'aquarelles importantes de Paul Klee provenant de la collection Richard Doetsch-Benziger. Des Klee de cette qualité ont rarement apparu sur le marché au cours des dernières années, malgré l'abondante production de l'artiste. Et comme les prix des Klee constituent un facteur décisif dans le marché de la peinture moderne, on attendait avec impatience de voir ce qu'ils « feraient ». Comme on l'escomptait, les prix atteints par les huiles du peintre confirmèrent ceux qui avaient été pratiqués dans des transactions privées (près de 50 000 dollars soit 250 000 NF). Les œuvres d'autres artistes contemporains mises aux enchères atteignirent aussi des prix élevés, ce qui explique une fois de plus le fait que les connaisseurs n'achètent dans les ventes publiques que lorsqu'ils y sont obligés. En effet, la surenchère collective aboutit à des prix beaucoup plus hauts que ceux que l'on peut obtenir lors de transactions privées.

« ... Nous avons aussi relevé les prix des Bernard Buffet, ne serait-ce que pour prouver à ceux qui ont récemment acheté les œuvres de cet artiste pour 5000 ou 6000 dollars (25 à 30 000 NF) qu'il existe en art des valeurs absolues, intrinsèques, que la publicité est impuissante à créer. »

Ce texte reconnaît l'effet décisif de l'intervention de la critique dans le marché de l'art, et paie un tribut spontané à l'intégrité des critiques. Il est possible que certains critiques (je n'ai aucune information sûre à ce sujet) soient secrètement rétribués par les marchands de tableaux pour soutenir tel ou tel artiste, mais les autres critiques sont capables de déceler la manœuvre et de réagir avec d'autant plus de vigueur contre une réputation usurpée. En général, l'établissement d'une réputation qui permet de situer le prix d'une œuvre d'art aux environs de 50 000 dollars (250 000 NF) est une longue lutte pour la vérité, et ce niveau n'est atteint la plupart du temps qu'après la mort de l'artiste. Il est exceptionnel qu'un artiste atteigne même 5000 dollars (25 000 NF) avant l'âge de cinquante ans.

Le marchand de tableaux que j'ai cité fait ensuite quelques pronostics, donne quelques « tuyaux » à l'acheteur éventuel. « On s'attend à des hausses importantes au cours de l'année prochaine sur les œuvres du peintre surréaliste français André Masson, en particulier la période 1927-1948. Son influence sur Jackson Pollock est reconnue chaque jour davantage par les connaisseurs. Masson est encore le moins cher des artistes importants du vingtième siècle, mais cela ne durera pas longtemps. Les prix de Max Ernst vont aussi monter brusquement d'un moment à l'autre. Ils ont doublé l'année dernière, et devraient doubler encore avant la rétrospective du Musée d'Art Moderne de New York... »

Et ainsi de suite. Les marchands de tableaux à Paris ou à Londres peuvent ne pas faire une propagande aussi avouée, mais les mêmes potins circulent partout.

La référence à la rétrospective du Musée d'Art Moderne souligne la position occupée par de respectables institutions dans cette jungle commerciale. Faire l'objet d'une « rétrospective » au Musée d'Art Moderne de New York ou à l'une des Biennales, c'est atteindre d'un seul coup le niveau le plus élevé. Il n'est pas possible que les institutions en question ignorent le rôle qu'elles jouent en faisant ainsi monter les prix sur le marché, mais leurs mobiles sont sûrement désintéressés. Du moins, il m'est difficile de croire qu'aucune tentative de corruption de la part des marchands de tableaux ou de pression de la part des critiques puisse influencer les décisions des personnalités éminentes qui dirigent les institutions en question. Mais là on touche du doigt les aspects les plus subtils du problème: les effets souterrains de la publicité sur des esprits impartiaux.

Jusqu'à quel point pouvons-nous dire que les opinions que nous nous formons nous appartiennent en propre et sont le résultat d'un processus mental vraiment libre? Seul un critique irréfléchi et vaniteux pourrait prétendre qu'il n'a pas, fût-ce inconsciemment, été influencé par ce qu'il a lu au sujet de tel ou tel artiste, par les expositions qui ont été présentées avec éclat, par la montée des prix et par la faveur du public. Une pression invisible s'exerce constamment sur nos sensibilités, et il faudrait une force surhumaine pour y résister. Tout ce que l'on peut faire, c'est de conserver

André Masson: Arbre dans la tempête. *Dessin à l'encre pour l'album « Arbre ». 78×58 cm. 1943.*

autant que possible un juste sens des proportions et de mettre les réputations nouvelles à l'épreuve de sensibilités non prévenues.

La chose la plus difficile dans la vie, c'est de garder une conscience intègre. Seul, peut-être, le génie peut réussir ce tour de force. Dans le passé, quel est celui des critiques d'art qui a pu y parvenir? — ni Ruskin, ni Baudelaire, ni Roger Fry, pour ne parler que des plus grands. Tous ont commis des erreurs de jugement dues à la prévention, qui est une forme de corruption de la conscience.

J'ai participé à bien des jurys avec un malaise grandissant. Je ne mets pas en question l'esprit de compétition qui conduit à organiser des expositions et à décerner des prix. Les prix ont toujours existé, même dans la Grèce antique, et récompenser le mérite a toujours été un désir naturel dans toutes les formes de la société. Mais, de toute évidence, les effets produits par l'attribution des prix varient suivant l'organisation de la société qui les décerne. Je ne pense pas que les prix substantiels attribués aux artistes dans les pays communistes n'aient que des effets heureux. Tout d'abord ils sont décernés par des fonctionnaires qui, pris dans leur ensemble, ont traditionnellement mauvais goût, et ensuite ils créent automatiquement entre les artistes de la jalousie et de la défiance. Ceux qui ne se voient pas décerner des prix et qui ne parviennent pas à obtenir d'autres formes de reconnaissance officielle, se trouvent privés de cette chance de survie. Il n'y a pas dans les sociétés totalitaires de marché libre sur lequel ils puissent s'affirmer par leurs efforts individuels. Dans un monde capitaliste, d'autre part, les manifestations de ce qu'on appelle le marché de l'art sont rien moins que libres — l'œuvre d'art devient une marchandise sujette à toutes les manœuvres de spéculateurs sans scrupule. Dans cette guerre de jungle, l'attribution d'un prix peut constituer un atout décisif. Le jury qui les attribue se trouve, de ce fait, dans une position très déplaisante: il ne donne pas seulement une récompense, il prend une décision qui pèse sur toute la structure des prix du marché.

Si la décision du jury avait la valeur d'un jugement absolu, je pense que tout ceci n'aurait guère d'importance. C'est encore le mérite qui serait récompensé, même si le fait d'attribuer un prix était injuste — car le mérite, comme chacun sait, devrait être à soi-même sa seule récompense. Mais en fait, quels que soient la probité et les efforts d'un jury pour être impartial, la loi des grands nombres entre en jeu pour donner un résultat qui n'est ni juste, ni même parfois désiré par le jury. Supposons cinq critiques distingués, réunis pour faire un choix. Chacun peut soutenir un candidat différent en s'appuyant sur une connaissance approfondie de l'œuvre de l'artiste. Mais quatre des membres du jury seront relativement ignorants de l'œuvre recommandée par le cinquième — et ceci est spécialement vrai des jurys internationaux. Le résultat sera qu'en fin de compte, les jurés décideront de décerner le prix à l'artiste dont l'œuvre constituera le plus haut commun dénominateur de leurs connaissances respectives. Chaque membre du jury aura la conviction que cet artiste est inférieur à son candidat, mais la majorité pourra conclure qu'il est le meilleur « second choix ». Pour ma part, je n'ai trouvé aucun système qui permette d'éviter ces compromis. La seule solution serait d'avoir un jury composé d'un seul membre.

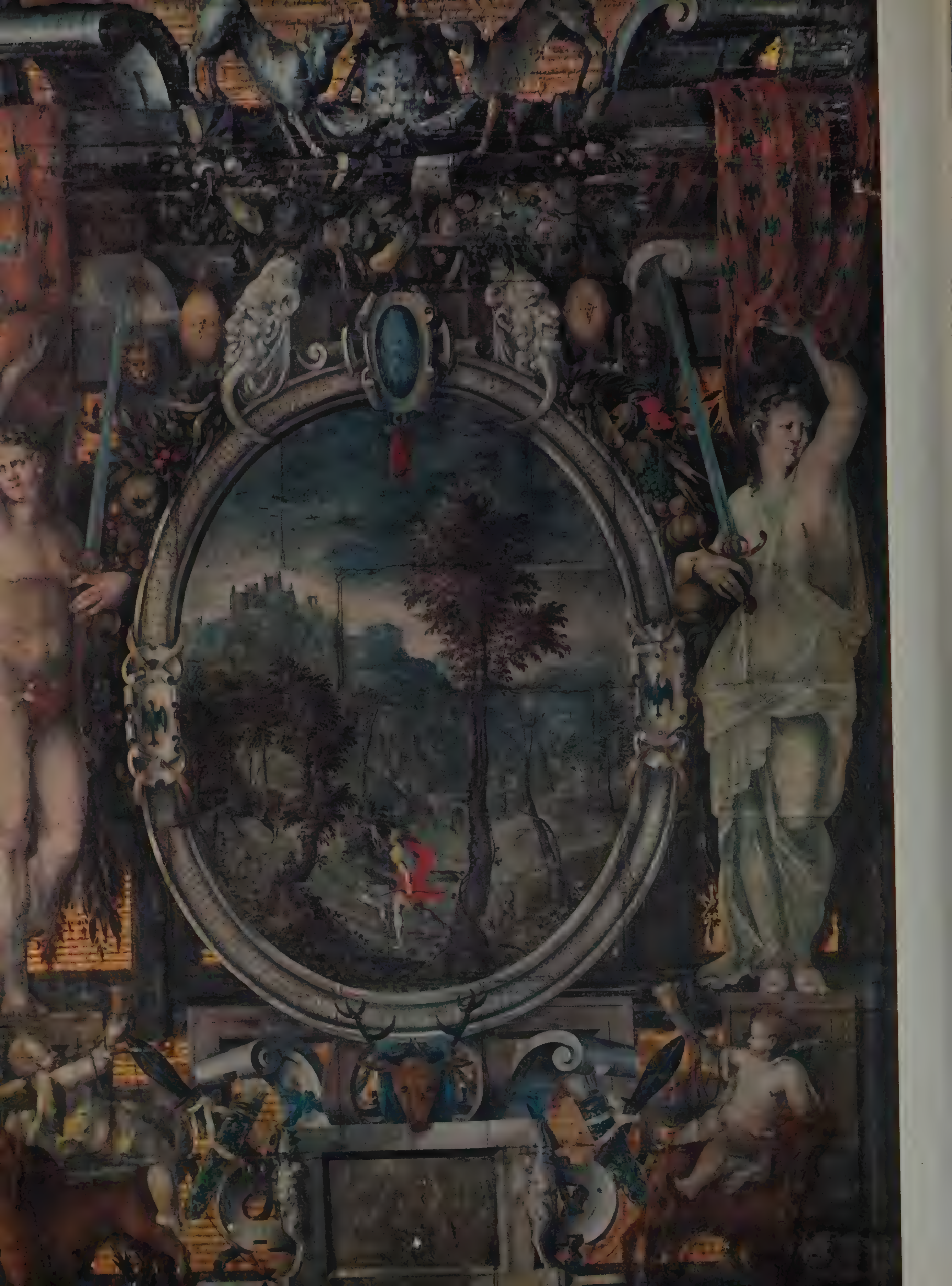
Quel est, dans ces conditions, le devoir du critique désintéressé? Devrait-il se détourner de tout ce système de compétition et de prix, et suivre, solitaire, le sentier de l'intégrité? Il serait trop facile, et d'un héroïsme truqué, de se laver les mains en public pour se retirer ensuite dans une tour d'ivoire. Le critique cesserait alors d'être un critique. S'il doit exercer son talent dans quelque direction que ce soit, même pour blâmer, il influencera inévitablement l'opinion et, par là, les prix. Il peut conclure, dans ces circonstances, que la logique de la situation exige qu'il s'engage dans la mêlée culturelle et qu'il essaie, même si ses efforts sont vains, de faire triompher ses propres critères d'intégrité.

Mais il peut conclure aussi qu'une partie de sa tâche consiste à mettre fin à un système aussi fondamentalement injuste. « La vraie mission de l'art est subversive », dit M. Jean Dubuffet[1], et le rôle du critique devrait être de « dévoiler le défi à l'autorité inhérent à toute œuvre d'art ». Cette opinion a toujours été implicite, et parfois exprimée, dans mon œuvre de critique. L'art d'aujourd'hui — je l'ai toujours affirmé — est un art de protestation contre une civilisation barbare, indifférente aux valeurs spirituelles et esthétiques. Mais, aussi ferme que soit notre conviction, il reste un problème pratique que l'on ne peut éluder par le cynisme. L'artiste doit vivre. Peut-être M. Dubuffet croit-il qu'il devrait vivre par d'autres moyens que par la peinture — en cultivant la vigne, conduisant un taxi ou enseignant dans une école. Les poètes en sont réduits à de tels compromis, pourquoi les peintres ne suivraient-ils pas leur vertueux exemple? La réponse doit être trouvée dans ces prix séduisants qui scintillent à l'horizon du peintre, mais non à celui du poète. A coup sûr, M. Dubuffet lui-même se tire assez bien d'affaire avec ses peintures subversives. En d'autres termes, nous ne pouvons pas nous séparer de la civilisation dans laquelle nous vivons — Gauguin en a fait l'expérience avec un succès douteux — et d'ailleurs il n'y a plus, dans notre monde, d'îles primitives. Notre tâche est donc un compromis nécessaire qui consiste à vivre avec le monde dans lequel nous sommes nés, tout en remettant, dans notre travail, ce monde en question. Autrement dit, nous usons d'une fraude en empruntant les chemins corrompus de l'entreprise compétitive pour verser le poison qui, lentement mais sûrement, rongera tout le système. Aucun honneur n'est possible, aucune décence, aucun art vraiment grand, tant que nous n'aurons pas établi une société où l'art ne sera plus un commerce, où les artistes ne seront plus des créateurs de « marchandises ».

[1] Dans une lettre personnelle du 23 mars 1959, qui reçut à l'époque une publicité considérable, M. Dubuffet refusait mon invitation à participer à une exposition dans laquelle le tableau choisi par le jury recevrait un prix de deux millions de lires.

Max Ernst: Jeunes filles et singe munis de tringles. *Huile. 100×81 cm. 1927. Coll. part., Paris.* ▶





Un aspect négligé de l'Ecole de Fontainebleau:

la peinture sacrée

PAR SYLVIE BÉGUIN

Diane, *des astres, des forests et d'Achéron l'honneur* (Jodelle), Vénus *la divine déesse* (Marot), quelque courtisane attentive à parer *un col de neige, une gorge de lait* (Ronsard) et dont le miroir nous reflète la nudité parmi les perles et les roses, telles sont les images qu'évoque d'abord l'Ecole de Fontainebleau. Mais si la mythologie et l'exaltation de la Beauté féminine ont bien été les thèmes majeurs et nouveaux qu'elle a imposés en France, ils ne sauraient faire oublier l'existence de peintures sacrées dont un petit nombre nous est parvenu. Comment s'en étonner dans un pays de tradition catholique où la foi avait inspiré tant de chefs-d'œuvre et en un siècle où le paganisme s'allie si curieusement à la piété traditionnelle, quand d'âpres querelles confessionnelles et politiques mettaient la religion au premier plan de l'actualité? Le Roy de France se voulait *très chrestien.* La cérémonie du sacre, véritable *mystère*, lui conférait par l'onction un caractère vraiment sacerdotal: le pouvoir de guérir les écrouelles en est la preuve. Personne sacrée, François I[er] peut justifier sa politique religieuse, devenir au Concordat de Bologne en 1515 le véritable maître de l'Eglise de France: il choisit ses chefs et le Pape leur confère l'investiture. Il accueille avec intérêt la traduction des psaumes de Marot:

Puisque voulez que je poursuive, ô Sire
L'œuvre Royal du psautier commencé

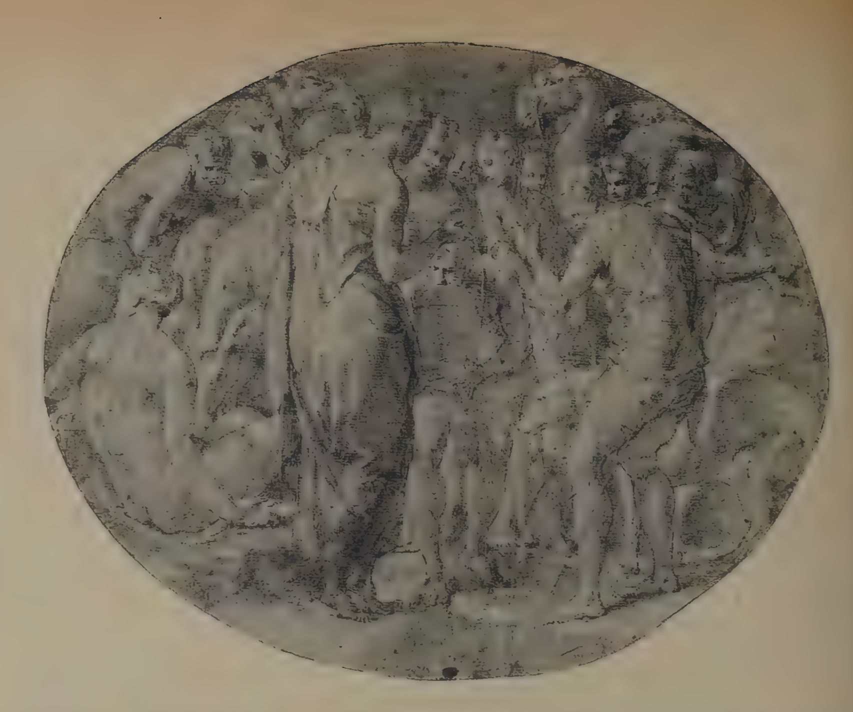


Niccolò dell'Abbate: Ange portant les instruments de la Passion. *Dessin pour les émaux de la Sainte-Chapelle exécutés par Limosin en 1553. Paris, Ecole des Beaux-Arts.* ►

Ecole du Rosso: Histoire de Jacob. *Fresque. Ecouen, cheminée de la salle du Connétable.*

et les Dames de la Cour les chanteront avant qu'ils ne deviennent suspects de protestantisme lors de leur publication en 1542. La reine Claude, qui entretenait autour d'elle une petite cour d'une piété rigoureuse, verse même dans la superstition: elle fait le pèlerinage de Saint-René d'Anjou qui passait pour accorder aux femmes une heureuse fécondité. La piété du Roi, cependant, n'allait pas sans une indépendance d'esprit, que partageaient Marguerite de Navarre, « teste d'ange » comme l'appelle Marot et sans doute aussi la séduisante duchesse d'Etampes, qui protégea le poète et Dolet, avant de verser finalement dans le calvinisme.

Le goût du faste, à la fois inné et politique chez François Ier, s'allie à la piété et à la reconnaissance. Dora et Erwin Panofsky ont montré comment le Rosso, créateur de l'Ecole de Fontainebleau, a su exprimer cette complexité dans l'une des travées de la Galerie François Ier: si le *Sacrifice* (voir page 63) est bien le panégyrique de la naissance



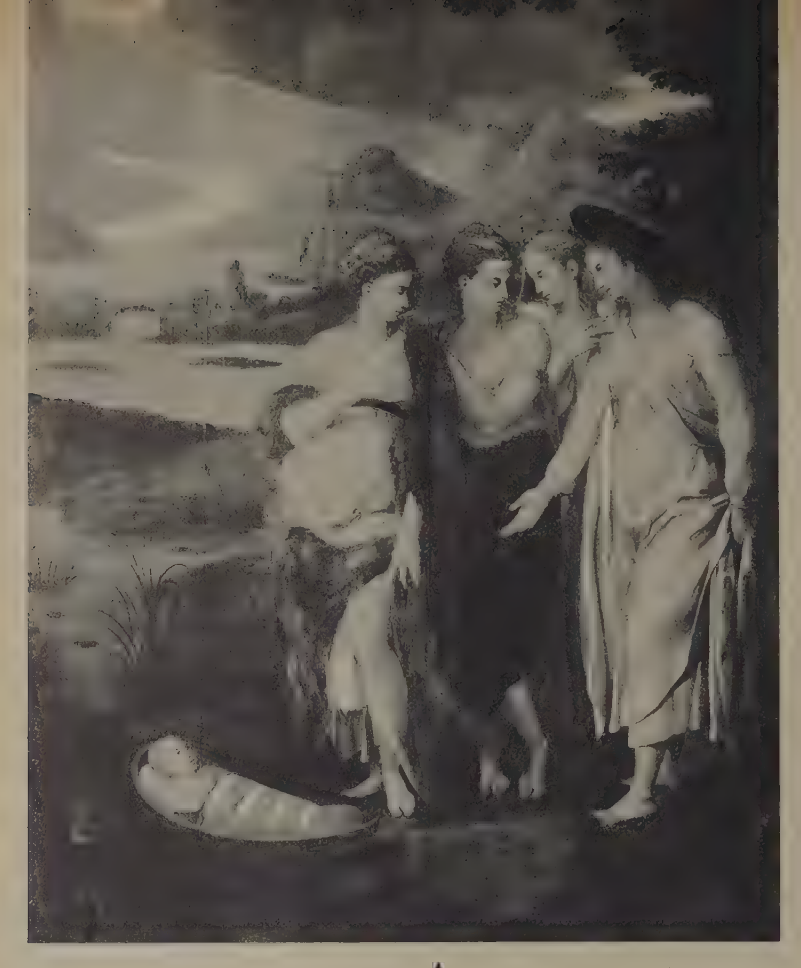
Le Primatice: Rébecca et Eliézer. *Sanguine. Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins.*



▲ *Disciple du Primatice:* Sainte Famille. *Léningrad, Musée de l'Ermitage.*

◄ *Le Primatice:* Les anges montrant l'étoile des mages. *23×29 cm. Projet pour la chapelle des Guises. Chantilly, Musée Condé.*

heureuse du roi et de celle du dauphin, il est aussi un hommage à saint François de Paule, fondateur de l'ordre des Minimes, intercesseur des prières ardentes de Louise de Savoie et de la reine Claude de France; ainsi, l'iconographie de la Galerie François Ier, qui nous semble toute profane au premier abord, exprime une inspiration religieuse à l'intérieur même d'un ensemble décoratif. On sait d'ailleurs que le roi conserva toujours une très vive dévotion envers saint François de Paule, comme le prouvent les « 30 escus d'or » qu'il fit compter pour une « Vie » du saint qu'un « orateur ytallien », Franciscus Foucquin, lui présenta à Marseille.



▲ *Ecole de Fontainebleau:* Moïse sauvé des eaux. *Copie d'après un original perdu de Niccolò dell'Abbate. 113×83 centimètres Melun, Sacristie de l'église Notre-Dame.*

Dans la collection de peintures du Roi, étrangement placée dans le voluptueux Appartement des Bains, brillaient nombre de tableaux religieux: la *Vierge au rocher*, la *Sainte Anne*, le *Saint Jean-Baptiste* de Vinci, la *Sainte-Famille* et le *Saint Michel* de Raphaël, *L'Annonciation* de Fra Bartolommeo, la *Visitation* de Sebastiano del Piombo, une *Sainte-Famille* d'Andrea del Sarto pour ne citer que les plus célèbres. Ces œuvres offraient tout naturellement aux artistes de la cour d'admirables modèles; les graveurs de l'Ecole de Fontainebleau nous attestent leurs succès et assurèrent leur rapide diffusion. Ils y ajoutèrent maints sujets tirés de Jules Romain et du Parmesan: ainsi s'explique ce mélange d'éléments romains, florentins et d'élégance émilienne qui caractérise la peinture religieuse de l'Ecole de Fontainebleau. L'œuvre du Rosso y frappe d'autant plus par sa remarquable indépendance: sa méditation de la *Sainte Anne* de Vinci et des inquiètes *Saintes Familles* de Sarto lui inspire l'étrange *Allégorie religieuse* du Musée de Los Angeles. Cette *Madonna dell'Inferno*, comme l'a si bien appelée Roberto Longhi, traduit dans sa composition volontairement déséquilibrée, la rupture de cette union théologique et humaine parfaite de la *Sainte Anne*. La sereine contemplation fait place à l'angoisse de la mort et à l'énigme effrayante de l'au-delà que semble prédire la «parque» décharnée penchée près du cadavre d'un enfant (voir page 62). Cette œuvre extraordinaire pourrait bien dater de la période française du Rosso, appelé par François Ier en 1531 et qui resta en France jusqu'à sa mort en 1540. Elle est en effet très proche d'une autre *Allégorie religieuse*, exécutée probablement vers cette époque, et que nous conserve une gravure de Fantuzzi. De plus, les restaurations actuellement en cours à la Galerie François Ier ont révélé, notamment dans la fresque représentant *La Fontaine de Jouvence*, des analogies certaines avec le tableau de Los Angeles. Une angoisse analogue habite la *Judith* au douloureux triomphe, connue par une belle gravure de Boyvin, ou encore le pathétique chant funèbre de la *Pieta*, (voir page 59) michelangélesque dans sa force. Elle fut peinte pour le Connétable Anne de Montmorency et ornait autrefois la chapelle du château d'Ecouen, image terrible de cette mort et de cette Foi, dont le farouche guerrier était l'inexorable champion. C'est lui qui inspira ce dicton populaire:

Le Rosso: Pietà. *Vers 1537-1540. Toile. 125×162 cm. Paris, Musée du Louvre.* ▶

Antoine Caron: La Flagellation. *Dessin. 33 × 32 cm. Louvre, Cabinet des Dessins.* ▼





« Dieu nous garde des patenôtres de Monsieur le Connétable ».

Anne de Montmorency, au milieu de tous les raffinements de sa demeure, avait tenu à inscrire sur les murs les emblèmes de sa Foi. Sur les magnifiques cheminées peintes de la « Salle du Connétable » par exemple, les scènes inspirées de la Bible se marient aux motifs païens, à l'exaltation de la grandeur de sa maison, que nous rappellent les alérions et la destrochère (voir page 54). L'influence du Rosso si nette dans la plupart de ces fresques, avec des échos primaticiens, se retrouve dans le *Livre d'Heures* du Connétable (Chantilly). Commencé en 1549 avec la collaboration du « maître des Heures d'Henri II », il dut être terminé plus tard, car l'on y reconnaît dans deux feuillets la main de Niccolò dell'Abbate; il offre une synthèse des recherches des peintres de Fontainebleau; certaines compositions rappellent Dumoustier, d'autres, comme *Abigaïl aux pieds de David* font penser déjà au maître de Flore (voir page 60).

Ces œuvres attachantes nous montrent le rayonnement du Rosso dans l'enluminure et l'iconographie religieuse: les projets de vitraux de Dumoustier, ses gravures, prolongent jusqu'au milieu du siècle son influence (voir page 63); Chartier, peintre provincial, en est touché; le graveur Jean Duvet y puise avec originalité (voir l'Œil n° 70). Jean Cousin en qui l'on incarna longtemps toute la Renaissance française, lui doit beaucoup: ses *Dépositions de croix* connues par la gravure se souviennent du pathétique du Rosso; la magnifique série des tapisseries de l'*Histoire de Saint Mammès* montre toute sa noblesse et son élévation de style. Fut-il l'auteur de cartons de vitraux, comme le veut une tradition que l'on ne peut encore confirmer? Jean Lafond a bien montré le renouvellement de l'art du vitrail sous l'influence de l'Ecole de Fontainebleau dont témoignent, par exemple, les verrières d'Ecouen et celles, si belles, du chœur de Saint-Gervais. Près de ces œuvres, le maniérisme précieux du *Jugement dernier*, attribué à Jean Cousin le Jeune, du Louvre, semble bien petit.

Pendant la campagne qui devait aboutir à la prise des « Trois évêchés », Henri II signait ainsi une lettre à Diane de Poitiers: « Celui qui n'a jamais connu qu'un Dieu et qu'une amie ». Etrange profession de foi! Le respect presque scrupuleux des pratiques religieuses dont nous parle Contarini n'excluait pas, de la part du Roi, une interprétation personnelle des intentions



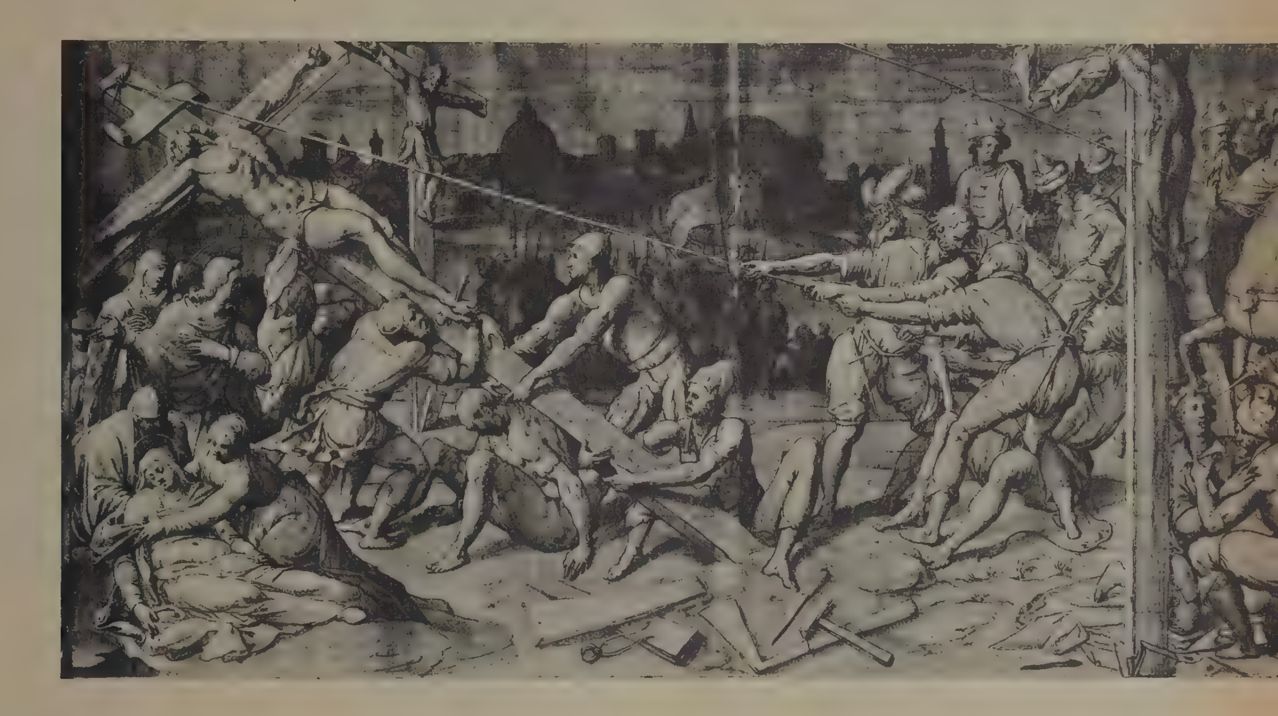
Abigaïl aux pieds de David. *Miniature du Livre d'Heures du Connétable Anne de Montmorency. 1549. Chantilly, Musée Condé.*

Henri Lerambert: Elévation de la Croix. *Dessin. Paris, Bibliothèque Nationale.* ▼

divines dont les célèbres vers de Du Bellay, dédiés à Diane, sont l'écho:

Dieu vous a fait entre vous
Comme un miracle apparaître
Afin que de ce grand Roi
Vous puissiez posséder l'âme
Et que son affection
Par votre perfection
Brulât d'une Sainte Flamme
Les Rois montrent aux humains
De Dieu l'exemple et l'image.

nement, de purisme et de style qui caractérise son œuvre profane: *Rébecca et Eliézer* (voir page 56) ou *Isaac bénissant Jacob*, sanguines du Louvre, à l'écriture d'une douceur caressante, plient harmonieusement d'élégantes figures au rythme de l'ovale couché. La gravure nous a conservé quelques sujets religieux du Primatice comme *Le Sauveur aux Limbes* du maître L.D.; *Le Mariage de Sainte Catherine* de Georges



Ecole de Fontainebleau: Diane de Poitiers en Diane chasseresse. *Vers 1535-1540. Bois. 25×20 cm. Coll. Spencer, Althorp.* ▼



Les peintres de Diane ne manquèrent pas de parer de mysticisme le visage idéalisé de la maîtresse royale: dans le portrait de *Diane nue en chasseresse* de la collection Spencer à Althorp, fragment original d'une composition dont l'ensemble nous est sans doute connu par la copie du Musée de la Vénerie à Senlis, un cartouche porte un verset tiré de la Bible olivétane de 1535 dont un exemplaire, relié aux armes d'Henri II, fut offert par le Roi avec une dédicace à Diane de Poitiers (voir ci-contre). On sait combien celle-ci se montra ardente catholique. Cet étonnant mélange de piété et d'exaltation toute païenne de la beauté est un trait de l'époque. Michel de l'Hospital le traduisait justement en appelant Anne d'Este, la belle épouse d'Henri de Guise, « Vénus la Sainte ».

A Fontainebleau, le Primatice poursuivait l'œuvre décorative du Rosso. Quelques compositions religieuses montrent cette même recherche de raffi-

Montouan. Un beau dessin représentant saint Michel (Paris, collection particulière) dérive visiblement de modèles raphaélesques. On a attribué au Primatice la *Sainte Famille* de l'Ermitage (voir page 57), subtilement teintée d'humanisme, avec ses perspectives architecturales et son beau drapé; toutefois, l'expression des figures, leur nervosité, leur préciosité maniérée font penser à ses meilleurs collaborateurs, au « maître de Flore » par exemple. C'est pour l'Hôtel des Guises que le Primatice avait sans doute conçu son plus beau chant religieux (voir page 56): la hardiesse de l'ordonnance qui unissait l'autel aux voûtes, les motifs sacrés d'une grâce achevée qu'animait le pittoresque des costumes d'époque, devaient en faire une œuvre inoubliable, sous le pinceau chaleureux de Niccolò dell'Abbate qui l'exécuta; la chapelle de l'abbé à Chaalis, très repeinte, ne peut nous en donner qu'une faible idée. Pensait-il à une semblable et joyeuse apothéose quand, en tombant sous les

Citons encore, parmi tant d'autres, la décoration de Fleury-en-Bière, connue par les gravures de Garnier, le fragment mutilé du Musée de Blois, les émaux de la Sainte-Chapelle où Limosin sut préserver le style vibrant de ses dessins (voir page 55). Une précieuse copie du XVIᵉ, dans la sacristie de l'église Notre-Dame à Melun (voir page 58), restitue le motif du *Moïse sauvé des eaux* que nous connaissions déjà par un beau projet du Louvre

Ci-dessus, Le Rosso: Allégorie religieuse. *Musée de Los Angeles. Ci-dessous, Niccolò dell'Abbate:* L'Annonciation. *Sanguine. 17×31 cm. Louvre, Cabinet des Dessins.*

▲ *A. Fantuzzi:* Le Sacrifice. *Gravure (état définitif) d'après la composition du Rosso dans la Galerie François Iᵉʳ à Fontainebleau. Metropolitan Museum of Art, New York.*

coups de Poltrot de Méré, le duc François de Guise s'excusait de « l'inconvénient survenu à ceux de Wassy »?

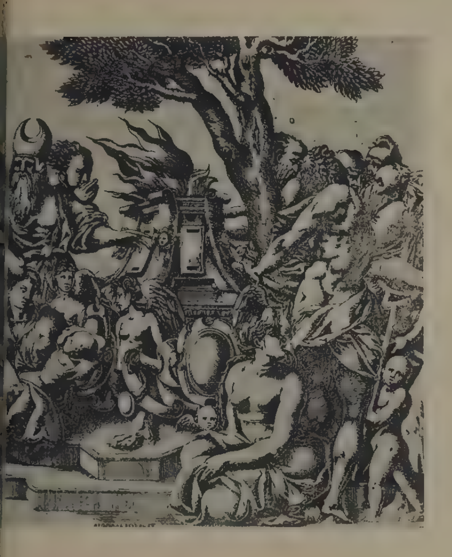
Tous les décorateurs de la cour furent sans doute des peintres religieux comme Lucca Penni, dont quelques dessins rappellent le talent dans ce domaine. Nous avons des mentions de ses tableaux perdus, notamment une *Résurrection de Lazare* commandée par Nicolas Houel, avec le portrait des donateurs, semblable, nous dit le contrat de 1554, à une « *Prédication de saint Jean-Baptiste* », autrefois à Saint-André-des-Arts. Niccolò dell'Abbate, collaborateur du Primatice, a laissé de nombreux projets de peinture religieuse: l'exquise *Annonciation* du Louvre, très parmesane, gravée à tort sous le nom du Primatice, semble commenter les vers de Marot (voir ci-contre):

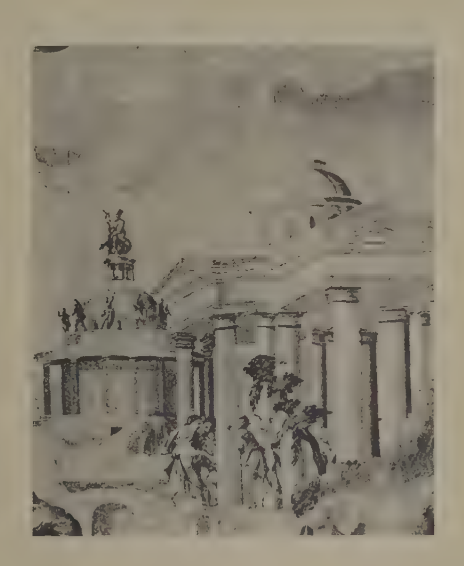
Resjouy-toi Vierge Marie
Pleine de grâce abondamment
Le Seigneur qui tout Seigneurie
Est avec toi divinement.



et une copie partielle au Musée Magnin de Dijon: l'interprétation lisse et froide du copiste contraste avec le tableau de même sujet du Louvre, si marqué par la brillante technique de fresquiste de Niccolò. Ses personnages semblent échappés des mythologies de la Salle de Bal.

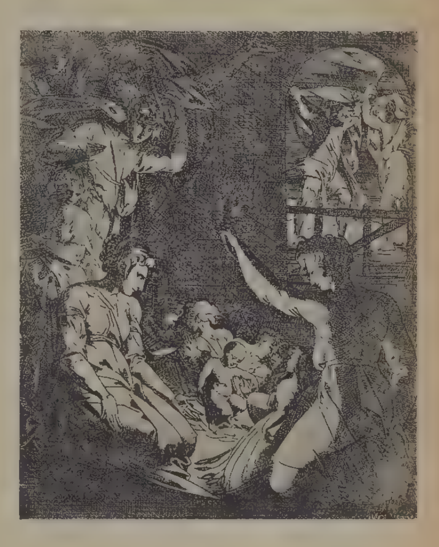
Les copies attestent son influence dans le domaine de la peinture religieuse où il montre avec talent une piété toute traditionnelle. Ce caractère incite à lui retirer la *Sainte Famille* de l'Albertina, d'une écriture et d'un sentiment différents de ses œuvres habituelles, plus morbide dans l'interprétation de motifs issus de Jules Romain et de Dosso Dossi. Ce dessin, qui fait déjà penser à la piété recherchée des artistes de l'époque de Charles IX ou d'Henri III, ne serait-il pas plutôt l'œuvre de son disciple le plus proche, Giulio Camillo dell'Abbate? Le nonce Frangipani, d'ailleurs irrité des efforts constants et maladroits de Catherine de Médicis pour résoudre l'insoluble problème religieux « par la douce voie », écrivait: « Cette reine ne croit pas plus à Dieu qu'aucun de ceux qui font partie de son entourage et de celui du Roi ». Cependant Catherine, curieuse d'astrologie, était croyante et Charles IX avait pris pour devise: « Pietas et justitia ». Mais les œuvres religieuses de cette époque, mondaines ou teintées de mythologie, expriment bien ce qui déroutait le prélat. *La Flagellation* de Caron (voir page 58), réglée comme un ballet, est plus raffinée que pieuse dans la douceur de son luminisme, et la représentation théâtrale du *Mystère de l'Incarnation de Jésus-Christ, la Sibylle de Tibur*, présidée par la Reine, comporte une apparition bien conventionnelle de la Vierge dans le ciel parisien.







Cousin: Tapisserie de l'Histoire de St-Mammès. Détail. 1541. Cathédrale de Langres.



Geoffroy Dumoustier: La Nativité. *Vers 1547. Eau-Forte. Paris, Bibliothèque Nat.*

L'artiste qui a dessiné *La Naissance de saint Jean-Baptiste* (Louvre), exprime un sentiment analogue avec une élégance un peu sophistiquée. Ce fragment, peut-être d'un projet pour la tapisserie, n'est pas isolé: le Cabinet des Estampes possède plusieurs suites décoratives semblables. Il nous montre la constance des thèmes religieux que transformèrent les malheurs des temps et l'atmosphère de la Cour. Elle était, on le sait, païenne et mystique: les étranges dévotions d'Henri III à la lueur des cierges dans ses oratoires tendus de drap noir, décorés de miniatures qu'il découpait dans des manuscrits, indignaient le nonce et le Pape; curieux plaisirs, en effet, qui alternaient avec ceux que nous décrit en 1605 « L'Ile des Hermaphrodites »...

Cependant Baïf à l'Académie du Palais que le Roi avait instituée en 1574, offrait, avec Blaise de Vigenère, dans ses « Essais de vers mesurés », une version « savante » des psaumes de David. Au milieu de ces raffinements et de ces névroses, la France était éclaboussée de sang:

On a fait des lieux saints une horrible voirie
... Si bien que Dieu n'est sûr dans sa propre [maison.

s'écrie Ronsard prophétiquement en décembre 1562, dans les « Remontrances au Peuple de France ». Présageant l'affreuse nuit de la Saint-Barthélemy, *Les Massacres du Triumvirat* que Caron signa en 1566, exemple célèbre d'un thème à la mode dont on connaît de multiples versions, allusion au triumvirat des Grands Seigneurs Catholiques, sont encore sous un voile païen, une œuvre religieuse et politique, comme l'était la Foi en ces temps troublés.

« Paris vaut bien une messe »: Henri IV se décida enfin à sacrifier la religion de sa mère à la raison d'Etat. Si l'Edit de Nantes assurait la liberté des cultes, il faisait, en réalité, du protestantisme une religion défavorisée: et ceci explique l'accent parfois triomphant, souvent ostentatoire, des œuvres religieuses de la seconde Ecole de Fontainebleau dont les caractères ne tiennent pas seulement au renouvellement de la plastique et de la couleur sous l'influence des Flamands, alors plus nombreux à Fontainebleau que les Italiens. Le choix même des thèmes représentés le prouve, telle cette *Eglise militante* de Jean d'Hoey... Les d'Hoey, et le décorateur Ambroise Dubois, peignirent nombre d'œuvres religieuses. De Toussaint Dubreuil, l'artiste le plus

original de cette époque, il ne nous reste aucune peinture sacrée. Mais un dessin de *Saint Sébastien* nous montre sa conception vigoureuse, héroïque du martyre, et un projet aquarellé du Louvre révèle l'aspect complexe des nouveaux polyptyques. Un plafond, connu par la gravure, des esquisses pour une décoration de chapelle (Louvre) et une admirable *Crucifixion* reflètent encore le charme des modèles de la première Ecole de Fontainebleau.

Les méditations religieuses auxquelles inclinaient tant d'excellents esprits, les progrès de la foi, nous expliquent l'abondance des thèmes religieux. Les églises se couvraient alors de tableaux nouveaux commandés souvent aux peintres de la Cour, comme Bunel; *Les Noces de Cana*, provenant du chœur de Saint-Gervais, aujourd'hui au Musée de Rennes (page ci-contre), sont proches de l'art de Dubreuil et nous offrent un exemple remarquable de la peinture religieuse de cette époque que Poussin avoue avoir admiré. Henri Lerambert aux ateliers de la Trinité donnait les patrons de la *Vie du Christ*, d'un sentiment plus conventionnel (voir page 61).

A Fontainebleau, dans la chapelle de la Trinité, Fréminet inscrivit le triomphe de la Foi catholique en un vaste ensemble entrepris en 1608 avant la mort d'Henri IV (voir ci-dessus). Indiscrètement restaurés, la plupart des motifs encore en place nous permettent cependant de juger de l'ampleur de son dessein. Ardeur sauvage et grâce insolite, formes obsédantes, audacieux raccourcis, couleurs étrangement contrastées donnent à cet extraordinaire répertoire d'images au milieu de lourdes bordures de stuc, une force étonnante: le charme morbide d'un Bellange et l'étrangeté excessive d'un Lallemand s'y trouvent déjà unis à un remarquable effort pour renouveler le style de la première Ecole de Fontainebleau. La décoration de la Chapelle de la Trinité marquait la fin d'une époque et en annonçait une autre: on y entend déjà les fanfares glorieuses de l'art jésuite parmi les derniers accords du maniérisme et les ultimes souvenirs de la Renaissance.

Entourage de Toussaint Dubreuil: Noces de Cana. *310 × 259 cm. Musée de Rennes.* ▶

Martin Fréminet: Chute des anges rebelles. *1608. Détail des fresques du plafond de la Chapelle de la Trinité à Fontainebleau.* ▼



Si vous voulez en savoir davantage

L'ouvrage classique de Louis Dimier: French Painting in the Sixteenth Century *(Londres, 1904) est difficilement accessible. Mais vous pouvez consulter, du même auteur:* La Peinture Française au XVIe siècle *(Marseille, 1942). Enfin, l'auteur de l'article que vous venez de lire a publié récemment «L'Ecole de Fontainebleau» (Edition Gonthier-Seghers, Paris).*



PERLES

par Roderick Cameron



De tout temps les perles ont été un objet d'admiration. Une perle parfaite éveille un enthousiasme général. En ce qui me concerne, cet enthousiasme a été renforcé par un voyage récent le long de la côte perlière du Japon, et dès mon retour je me suis mis à lire tout ce qui a trait à cette glorieuse maladie de l'huître. Que de références passionnantes ! Macaulay, par exemple, dans son Histoire d'Angleterre, rapporte que les seigneurs de la Russie Impériale arrivaient aux bals de la cour « tout dégouttant de perles et de vermine ». Il serait tentant de rechercher toutes les incidences littéraires, mais c'est la perle elle-même qui nous intéresse ici.

Nous savons que les perles fines doivent avoir un « orient » parfait, une texture délicate, une blancheur doucement opalescente. Elles doivent être parfaitement rondes, ou en forme de poire. A leur beauté subtile s'ajoute le prestige de leur fragilité. Pourtant il est faux que les perles meurent. Elles peuvent être cassées, détruites par le feu ou par certains acides, elles peuvent même changer de couleur si elles sont en contact avec une peau malsaine, mais elles ne meurent pas. On peut voir, au musée du Louvre, un collier de perles fines et de perlettes d'or trouvé dans le sarcophage d'une princesse achéménide, à Suse. Ces perles, qui datent du IVe siècle avant Jésus-Christ, ont conservé leur éclat. Il s'agit là, bien entendu, d'un cas particulièrement heureux, car les perles découvertes par les archéologues ne sont en général qu'un petit tas de débris. Mais prenons, à Vienne, les perles du trésor royal qui appartenaient à l'impératrice Marie-Thérèse, ou, en France, parmi les joyaux de la couronne, la Grande Sévigné, une énorme perle en forme de poire pesant trois cent trente grains, et qui fut vendue aux enchères aux Tuileries en 1887 — aucune de ces perles ne semble avoir vieilli. Simplement, à la différence des pierres précieuses, les perles ont une vie éphémère et doivent être récoltées à un certain moment de leur évolution sous peine de mourir. Parmi les perles fabuleuses élaborées au fond des mers, bien peu, sans doute, ont vu le jour. Il me suffit de regarder sur une carte l'emplacement des pêcheries pour que mon imagination se mette à vagabonder: l'Australie, la Nouvelle Guinée, l'Archipel Malais, Ceylan, les îles Andaman, Zanzibar, Madagascar, les côtes de l'Amérique Centrale, la mer Rouge, et, surtout, le golfe Persique. C'est dans le golfe Persique et le long des côtes de Ceylan et de l'Inde que se trouvaient les principales pêcheries de l'antiquité. L'Egypte ne semble pas s'être intéressée aux perles, mais les Perses, les Grecs, les Romains les appréciaient. Sous la Rome des César, les vêtements des riches étaient brodés de perles à tel point que Pline s'écriait: « Il ne leur suffit pas de porter des perles, il faut encore qu'ils



Couronne nuptiale, *portée par la Princesse Blanche, fille de Henri IV d'Angleterre, lors de son mariage avec l'électeur Louis III en 1402. Les motifs en forme de flèche qui composent ce joyau rappellent le gothique flamboyant en architecture. Travail anglais ou français. Vers 1370. (Schatzkammer de la Résidence, Munich.)*

Reliquaire de la Sainte Epine. *Travail français en vermeil orné de perles, de pierres précieuses et d'émaux. (Musée de Reims.) Saint Louis fit don de cet objet à l'abbaye St-Maurice d'Agaune en 1261.*





Détail du portrait de Marguerite de Danemark, *reine d'Ecosse, par Van der Goes. 1476. Une coiffe enrichie de bijoux dissimule entièrement les cheveux de la souveraine : sa couronne constellée se prolonge sur la nuque et sur les côtés par une résille d'or brodée de perles. Des perles mêlées à d'autres pierres précieuses composent son collier et ornent sa robe. (Collection de S. M. la reine Elizabeth d'Angleterre, Holyrood Palace.)*

A l'époque de la Renaissance, on appréciait particulièrement les pendentifs *faits de perles baroques aux formes étranges ou monstrueuses. Les sujets favoris des joailliers de l'époque et de leurs clients étaient les animaux marins : hippocampes ou dragons de mer, les formes animales en général et les sirènes — tel le pendentif reproduit ici, qui appartient au Louvre.*

marchent dessus, qu'ils les piétinent !... ». Sénèque, lui aussi, critiquait la taille et le nombre de perles qui ornaient les oreilles des dames : « ...Ces folles semblent penser que leur mari n'a pas assez souffert tant qu'elles ne portent pas à chaque oreille la valeur de tout un héritage. »[1] Innombrables sont les références historiques. Caligula enroulait des colliers de perles autour du cou de son cheval Incitatus, qu'il avait fait consul. Les mosaïques de San Vitale, à Ravenne, montrent Justinien la tête couverte d'une calotte brodée de perles. Trois grosses perles en forme de poire agrafent son vêtement sur l'épaule. L'impératrice Théodora porte une tiare dont les rangs retombent jusque sur sa poitrine. Un des empereurs Tang, en Chine, utilisait tant de perles pour lui-même, sa suite et ses équipages, qu'après le passage des cortèges officiels le chemin en était jonché.

Lors de la découverte du nouveau monde, au retour de Christophe Colomb, une telle quantité de perles fut déversée sur l'Espagne que, d'après un chroniqueur, « elles étaient aussi communes que de l'orge ». Prescott nous apprend que le palais de Montezuma, à Mexico, était clouté de perles et d'émeraudes et que les rois Aztèques possédaient des perles d'une valeur incalculable. En 1540, l'explorateur espagnol De Soto et sa suite découvrirent dans le temple de Talomeco une des plus grandes collections du monde, et nous pouvons lire dans l'ouvrage de Garcilaso de la Vega « La Floride de Yuca », publié à Lisbonne en 1605, que la quantité de perles était si grande que trois cents cavaliers et neuf cents hommes à pied n'auraient pas suffi à les porter. Compte tenu de l'exagération, il est certain que ce nouvel apport influença la mode

[1] Sénèque exagère moins qu'on ne pourrait le croire, car on sait que le général romain Vitellius paya les frais d'une campagne militaire avec le produit de la vente d'une perle d'une boucle d'oreille de sa mère.

en Europe. Les portraits des Habsbourg, des Valois, des Médicis, des Borgia, des Tudor et des Stuart, les montrent avec des pourpoints, des manteaux, des chapeaux, des gants brodés de perles. François Ier, Henri II, Charles IX, Henri VIII, Jacques Ier, portent une grande perle à une oreille. Les perles de Marie, reine d'Ecosse étaient parmi les plus belles d'Europe. Les inventaires mentionnent des « bordures de tour » de grandes perles en forme de poires, avec des entredeux de perles rondes, de longs colliers, de larges ceintures. Catherine de Médicis avait espéré les acheter après sa





Botticelli : Portrait dit de Simonetta. *Vers 1490. (Städelsches Kunstinstitut, Francfort). Botticelli, comme bien des artistes de la Renaissance, avait fait son apprentissage d'orfèvre. Des torsades semées de perles et des colliers mêlés aux tresses de la jeune femme maintiennent sa chevelure et encadrent son décolleté. Le peintre a dessiné avec une grande minutie le camée au cou de son modèle.*

Hans Holbein: Portrait de Jane Seymour *troisième femme de Henry VIII. (Mauritshuis, La Haye). Elle porte un collier de grosses perles et un pendentif orné de perles en forme de gouttes. Hans Holbein était venu à la cour d'Angleterre en 1526 pour être à la fois le peintre et le créateur des bijoux de la famille royale.*

mort, mais la reine Elisabeth en fit l'acquisition en imposant son propre prix. Elle aussi avait une prédilection pour les perles et Horace Walpole, parlant d'elle dans ses Mémoires, écrit: « Un pâle nez romain, une chevelure chargée de couronnes, poudrée de diamants, une grande fraise, un immense collet et un boisseau de perles sont les traits auxquels chacun reconnaît immédiatement un portrait de la reine. » Mourante, elle refusa d'être mise au lit et resta sur le sol, appuyée sur des coussins, vêtue de ses plus beaux atours, avec de grands colliers de perles et des pendants d'oreilles.

Tout comme Rome, l'Europe semblait avoir perdu tout frein en ce qui concernait les perles. Mais, poussés par le goût des réformes qui était une des manies de l'époque, les différents gouvernements se sentirent obligés de passer des lois sévères où les perles figurèrent en bonne place. Certaines lois restreignirent les veuves et les jeunes filles à un chapelet de perles. La république de Venise elle-même, pourtant amoureuse du luxe et des arts, avait des règles sévères concernant les perles. Un édit de 1599 interdisait aux femmes d'en porter. Seule Sa Sérénité la Dogaresse et sa famille proche avaient le droit de s'en parer.

J'ai à peine mentionné l'Orient et les Asiatiques qui, plus que tous les autres peuples, ont aimé les perles. Le champ est trop vaste. Pour prendre quelques références récentes, j'ai vu une photo du Rana de Dholpur portant une écharpe de perles rondes dont chacune était plus grande que ses yeux. Le père de l'actuel Gaikwar de Baroda possède un tapis mesurant dix pieds sur seize, composé de perles brodées sur un fond broché. Un portrait de la dernière impératrice douairière de Chine la montre drapée dans une cape de perles, avec d'énormes perles dans les cheveux. Des franges de perles pendent de l'ourlet de ses robes de brocart. En Perse, l'envoyé extraordinaire anglais

décrit la pèlerine du Shah, composée de perles de la taille d'une prune sauvage. Notons au passage que les perles parfaitement sphériques peuvent peser d'une fraction de grain à trois cents grains ou plus, mais il est rare qu'une perle de premier choix pèse plus de cent grains. Les grandes perles pesant plus de cent grains sont nommées «parangons». Nous avons vu que la Grande Sévigné dans les joyaux de la couronne de France pèse trois cent trente-sept grains. Tavernier, le célèbre joaillier du XVII[e] siècle, rapporte dans son «Voyage aux Indes» que la plus grosse perle jamais découverte pesait cinq cents grains. Elle est pendue au cou du paon en pierres précieuses, sur le dais du fameux trône Mogol.

Bernhard Strigel: Portrait d'une impératrice inconnue. *Début XVI[e] s. (Galerie Barberini, Rome.) Le chapeau du modèle est garni de gros festons de perles.*





Il n'est pas surprenant que d'étranges croyances se soient répandues concernant l'origine des perles. On a l'impression que ces sphères doucement nacrées pourraient soudain s'évaporer comme rosée au soleil. Pline prétend que la perle naît de la fécondation de l'huître par une goutte de rosée. Cette idée persista jusqu'à la fin du XVI[e] siècle. En Chine, les chroniqueurs anciens assurent que les perles se formaient dans la tête du Dragon. Dans l'archipel malais, la tradition prétendait que si l'on enfermait des perles de bonne taille dans une boîte avec quelques grains de riz, elles grossissaient et se multipliaient. Le conservateur du musée Raffles, à Singapour, essayait encore cette méthode en 1898. En 1901, la Ranee de Sarawak, protectorat anglais à Bornéo, avait une collection de perles « en nourrice ». Sans doute les nourrissait-elle avec du riz, mais ses sujets avaient l'habitude macabre de conserver leurs perles dans une bouteille bouchée par le doigt d'un homme mort. Cette croyance était si répandue qu'aucun cimetière, à Bornéo, n'était à l'abri des profanations, et chaque hutte avait sa bouteille, fermée par un doigt. En réalité, l'idée de Pline ne manquait pas de logique, car si les gouttes de rosée ne jouent aucun rôle, c'est bien autour d'un corps étranger, grain de sable ou petit parasite, que se forme la perle. Ce corps irrite les tissus de l'huître qui, pour l'isoler, produit une substance, de même nature que la coquille. Tant qu'elle vit, elle continue à sécréter des couches concentriques de nacre.

C'est seulement au XVI[e] siècle que les naturalistes européens découvrirent l'origine réelle des perles. De là à essayer de les produire il n'y avait qu'un pas, mais, chose curieuse, en dépit de leurs croyances ce furent les Chinois qui le franchirent les premiers. Dès le XIV[e] siècle, Ye-jing-yang, un naturaliste de Hankow, découvrit qu'en introduisant de petites boulettes de boue dans certaines huîtres de rivière, il pouvait



Portrait de la Reine Elizabeth. *Vers 1575. (National Portrait Gallery, Londres.) La souveraine adorait les bijoux; la robe qu'elle porte ici est semée de perles, des perles groupées par quatre composent le collier qu'elle porte au-dessous de sa collerette tandis que des perles encore, mais groupées par cinq, ornent son encolure.*





obtenir des perles. Malheureusement, ces perles restaient soudées à la coquille. Pourtant, ce fut le début d'une importante industrie qui se développa dans les villages situés près de Tehtsing, en Chine Orientale, où se trouve en abondance une huître d'eau douce, la *dispsas plicatur*. Outre la boue, les villageois utilisaient de petites figurines de plomb ou d'étain, représentant un Bouddha assis, qu'ils plaçaient en deux rangs parallèles à l'intérieur de la coquille.

L'Europe, ignorant ce commerce lucratif, fut la première à essayer de fabriquer des perles artificielles. En 1680, Jacquin, fabricant de chapelets à Paris, eut l'idée de remplir des boules de verre avec une « essence d'Orient » faite d'écailles d'ablette. Cette préparation se déposait sur les parois de la boule qui était ensuite remplie de cire blanche. Ce n'est qu'en 1761 que l'Europe s'essaya à la production des perles de culture. Le naturaliste suédois Linné tenta, le premier, d'introduire des corps étrangers à l'intérieur des coquilles d'huître. La Linnaen Society, à Londres, possède encore quelques perles obtenues par lui. La découverte de Linné fut si hautement appréciée qu'elle lui valut un titre de noblesse et l'attribution, par le Conseil d'Etat, d'une récompense qui, d'ailleurs, ne fut jamais payée. Il vendit son secret à Peter Bagge, un négociant de Göteborg. A la mort de Bagge, le memorandum contenant le secret fut égaré et retrouvé seulement par son petit-fils en 1821. Les détails n'en ont jamais été publiés, mais d'après George Kunz et Charles Stevenson, le procédé de Linné était en progrès sur celui des Chinois. Linné, lui, avait compris qu'il fallait empêcher le corps étranger d'adhérer à l'intérieur de l'huître: il perçait un petit trou dans la coquille et introduisait une minuscule pierre ronde fixée à l'extrémité d'un fil d'argent. Le trou était pratiqué au bord de la coquille pour ne pas gêner le mollusque.

Statuette *en ambre gris-vert foncé représentant une négresse. Or, émail et perles enrichissent cet objet, travail italien du XVIe. (Metropolitan Museum, New York.)*

P. P. Rubens: Portrait d'Anne d'Autriche. *(Rijksmuseum, Amsterdam.) La reine porte un diadème, un collier double, des pendants d'oreilles, un pendentif et une ceinture composés de perles de grandes dimensions. Dès le début du XVIIe s., le dessin des bijoux se simplifie et on s'attache surtout à la qualité des pierres.*

Agrafe *en forme de coq composée d'une perle baroque dans une monture d'or, de pierreries et d'émaux. Travail allemand. Vers 1600. (Rijksmuseum, Amsterdam.)*

Ces broches sont caractéristiques du travail des joailliers au XVIIIe s. Des perles rondes ou oblongues animent une monture de brillants d'un dessin à la fois léger et raffiné. Bijoux allemands. (Schatzkammer de la Résidence, Munich.)



Quelques tentatives plus ou moins réussies suivirent l'essai de Linné, mais ce fut en fin de compte Kokichi Mikimoto, un marchand de légumes ambulant du village de Toba, sur la côte est du Japon, qui mit au point un procédé scientifique avec l'aide du professeur Tokichi Hishikawa, de l'Université impériale de Tokyo. On peut imaginer comment réagirent les bijoutiers occidentaux quand en avril 1901, au couronnement

Alonzo Sanchez Coello : Portrait de l'Infante Catharina Michaela. *(Madrid, Musée du Prado.) Un collier en forme de carcan composé de plaques d'or, serti de perles ou de rubis taillés, enserre le cou de l'Infante. La ceinture de sa robe est d'un travail semblable. Elle porte un grand sautoir et des perles garnissent ses vêtements, sa toque et sa coiffure.*

Un nœud de brillants retenant une perle baroque de très grande dimension forme ce pendentif, *travail anglais, George III, vers 1770. (Coll. S. J. Phillips, Londres.)*

Broche *appartenant aux trésors de la Couronne de France. Lemonnier composa ce bijou dans le « style Marie-Antoinette », à l'occasion du mariage de l'impératrice Eugénie avec Napoléon III, en 1853.*





Ornement de coiffure *hindou en filigrane d'or, perles et turquoises. XVIIIe siècle. (Victoria & Albert Museum, Londres.)*

Pendentif *figurant une aigle héraldique couronné. Le corps de l'oiseau est fait d'une perle baroque, les plumes sont en émaux de couleurs différentes. Ce joyau est un travail allemand de la fin du XVIe s. (Wallace Collection, Londres.)*

Clip *de perles surmonté d'un corail. Bijou dessiné par Jean Schlumberger pour Tiffany & Co, New York. 1960.*

La vogue des sautoirs *à plusieurs rangs était grande à la fin du siècle dernier. Ceux de Liane de Pougy étaient célèbres.*

Ce collier *en or de plusieurs tons ornés de perles montées en grappes est un joli exemple de bijou romantique anglais (Victoria & Albert Museum, Londres.)*



du roi Edouard VII, le prince Kometsu offrit à la couronne britannique quelques perles de Mikimoto. Les perles de culture, dont la qualité s'améliorait de jour en jour, représentaient un danger pour le marché, et un procès fut intenté au représentant de Mikimoto en Europe. Mais les experts biologistes commis à l'examen des perles furent bien obligés de reconnaître en toute honnêteté qu'elles n'étaient pas fausses. C'étaient des perles de culture, mais non des perles artificielles.

On a beaucoup écrit sur Mikimoto, qui est mort il y a quelques années seulement à l'âge de 96 ans. Les photographies le montrent emmitouflé dans une cape de laine, son visage ridé et malicieux surmonté d'un chapeau melon. Dans sa main robuste il tient un bâton de bambou. Fièrement, il guidait ses visiteurs à travers son île, dans la baie de Toba, célèbre par le doux éclat des perles — plus de trois millions récoltées chaque année. Ce n'est plus à Toba que se trouvent les fermes de la compagnie de Mikimoto, mais de l'autre côté de la péninsule boisée; à bord d'une vieille vedette glissant sur l'eau calme de la baie d'Ago, j'écoutais les explications d'un directeur de la compagnie qui m'emmenait visiter les pêcheries. Une huître vit de huit à dix ans, mais il faut attendre qu'elle ait trois ans pour l'opérer. Soixante pour cent environ donnent naissance à des perles, parmi lesquelles un petit pourcentage seulement peut être mis sur le marché. Il faut un an pour produire une perle ordinaire, mais trois ans pour une perle de bonne qualité. C'est au fermier de juger pendant combien de temps il désire laisser la perle, car chaque nouvelle couche de nacre entraîne le risque de la déformer.

Tout en parlant nous pénétrâmes dans un goulet qui formait une sorte de lac, aux rives boisées. Au milieu, s'étendait sur près d'un kilomètre une flottille de radeaux serrés les uns contre les autres, formés de perches de bambous flottant sur des bidons de pétrole. Dès que les huîtres ont été opérées, elles sont placées dans des cages goudronnées, attachées à ces radeaux et plongées à une profondeur d'environ sept mètres. Chaque cage, numérotée, contient 30 huîtres qui vivent là, se nourrissant de plancton, très abondant dans ces eaux. Les cages les protègent contre les anguilles, les étoiles

Les Hindous ont toujours aimé les perles. Plusieurs miniatures montrent des princes ou des favorites couverts d'une profusion de ces bijoux. Celle-ci (école Moghole XVIIIe) représente une favorite parée jusqu'aux narines. (Musée Guimet, Paris)





de mer et les pieuvres. On les retire fréquemment de l'eau afin de débarrasser les huîtres des algues et des petits coquillages qui risqueraient de les étouffer. Sur chaque groupe de radeaux se trouve une hutte de toile fixée sur un plancher de bois. Nous nous arrêtâmes auprès d'une de ces huttes et je grimpai à bord pour prendre une photographie. C'était par une claire matinée de mai, et une fraîche odeur iodée emplissait l'air. De chaque côté de longues tables, des garçons en chapeaux de paille, des filles aux foulards attachés sous le menton me regardaient en riant. Il me vint à l'esprit que cette scène, avec les tables humides d'eau salée, les huîtres, les couleurs de gris, de blanc, de noir, ressemblait à un tableau hollandais du 17e siècle.

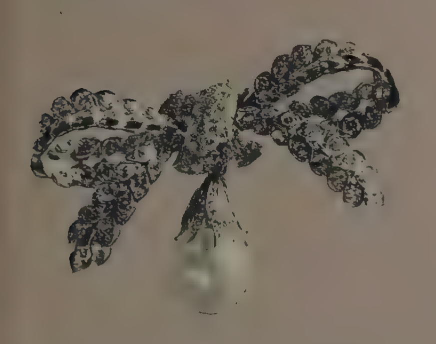
De retour sur la vedette, j'appris que la température de l'eau devait être soigneusement surveillée, car la *pinctada martensi*, l'huître perlière japonaise, ne supporte pas moins de sept degrés. Dans la baie d'Ago, la température descend rarement à moins de dix degrés, mais dès les premiers signes de refroidissement les radeaux sont emmenés vers le sud. Le fermier doit aussi surveiller la « marée rouge », un phénomène de cause indéterminée qui provoque la brusque et massive apparition de minuscules créatures marines qui étouffent les huîtres. Des femmes vêtues de coton blanc (le blanc chasse les requins, dit-on) et portant des lunettes, plongent pour chercher les larves et les œufs qui constitueront le nouveau stock. Une huître pond entre un demi-million et un million d'œufs par saison. Au moment de la ponte elle ne les rejette pas immédiatement, mais les garde à l'intérieur de la coquille où ils se transforment en petites larves. A l'âge de dix jours ils ont atteint à peu près la taille d'un grain de riz et se répandent librement dans la mer, se fixant sur la première surface propre qu'ils rencontrent. C'est à ce moment qu'il faut les ramasser. Mikimoto a mis au point pour les recueillir une



Ce somptueux collier consiste en deux rangs de brillants montés sur platine d'où pendent des perles fines d'une exceptionnelle qualité. (Van Cleef et Arpels, Paris.)

Ces perles d'un orient remarquable sont disposées en quatre rangs autour d'une émeraude indienne gravée, incrustée de brillants. (Création de Cartier, Paris.)

Le Rana de Dholpur, *dit « Prince des Perles », photographié à la fin du XIX*[e] *s.*



Ce nœud de brillants montés sur platine, maintenant une perle en forme de goutte rappelle les « Sévigné » dont la vogue était grande au XVIII[e] *siècle. (Sterlé, Paris.)*

Certains bijoutiers contemporains, s'inspirant de modèles persans, mélangent perles et pierres de couleur. Ainsi, ce clip est formé de perles percées associées à des rubis, des émeraudes, des saphirs et des brillants. (Mauboussin, Paris.)

grille chaulée. Une fois récoltés, les bébés huîtres sont transportés dans les cages protectrices en attendant qu'ils soient en âge d'être opérés.

En fin de visite nous atteignîmes une petite île couverte de cahutes au double toit de tuiles noires. C'est là que s'effectue l'opération délicate qui consiste à insérer dans l'huître le noyau nacré autour duquel se forme la perle. Ce noyau est constitué par une petite particule ronde d'un coquillage que l'on fait venir du Missisippi, car aucun coquillage japonais n'est assez dur pour remplir cet office.

Je remarquai que le travail était exécuté seulement par de jeunes garçons. Des rangs de têtes noires et luisantes se penchaient avec application sur les huîtres. On me dit qu'il fallait cinq ans pour former un ouvrier vraiment habile et que, pour des raisons évidentes, il était donc préférable de former des garçons plutôt que des filles.

Devant chaque garçon se trouve un support de métal. L'huître est placée sur ce support, la coquille entrouverte d'un demi-centimètre environ et maintenue par une petite cale de bois. A ce moment se situe la partie délicate de l'opération qui requiert une grande dextérité. Piqué au bout d'une fine aiguille d'acier, le noyau est inséré à l'intérieur des tissus de l'huître. La plus légère erreur pourrait tuer l'animal ou lui permettre de rejeter le corps étranger. Dans le même temps un morceau de la frange vivante d'une autre huître est également introduit. Là réside le secret de l'opération. C'est en effet cette particule de frange qui détermine la formation de nacre. Une huître est donc sacrifiée pour en fertiliser vingt, et un morceau de frange de quelques millimètres est enroulé autour du noyau. Quand l'huître est de grande taille on peut introduire jusqu'à quatre noyaux. Un expert peut opérer deux cents huîtres en huit heures.

Passons maintenant plusieurs années de la vie de l'huître. Voici les perles. Elles sont là, par boisseaux, déversées sur de grands plateaux. Les mains des ouvriers glissent agilement, les piquant suivant leur taille et leur couleur qui varie du rose au crème, au jaune, au gris, au noir opalescent. Des doigts fins et nerveux séparent les perles — clic, clic, clic... et en un clin d'œil elles tombent dans des paniers différents, prêtes à être percées en enfilées.



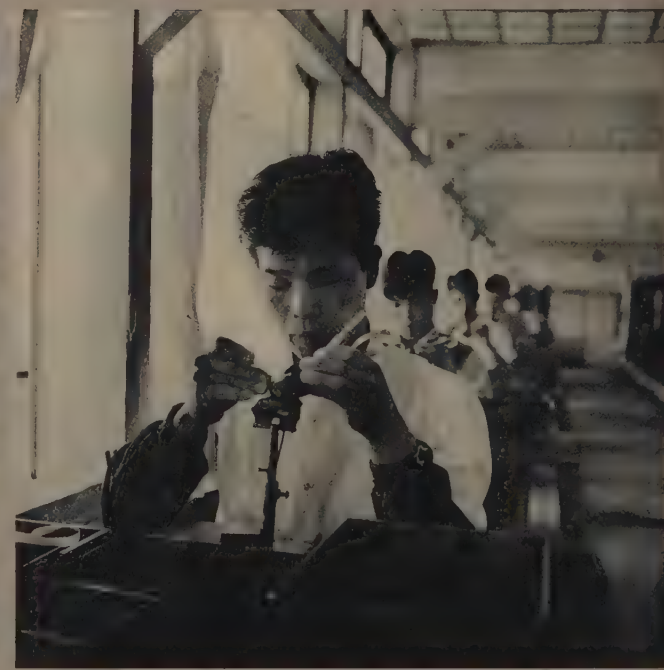
Kokichi Mikimoto *qui, à la fin du siècle dernier, parvint à produire des perles de culture, donnant ainsi naissance à une des industries les plus florissantes du Japon.*

Dans la baie d'Ago, sur la côte sud-est du Japon, une flottille de radeaux maintenus par des perches de bambou. Les huîtres, une fois opérées, sont placées dans des cages goudronnées attachées à ces radeaux. Il faut au moins trois ans pour qu'une perle de bonne qualité se forme.

Sur la baie d'Ago au Japon, dans un parc de culture de perles appartenant à Mikimoto, une jeune fille trie des perles selon leur dimension, leur tonalité, leur brillant et leur forme. Cette photographie, ainsi que celles ci-dessous et page ci-contre, ont été prises par l'auteur de notre article.

La délicate opération qui consiste à insérer un noyau de nacre dans une huître vivante est accomplie par de jeunes hommes spécialement entraînés à ce travail. Cinq années d'apprentissage sont nécessaires.





La qualité d'une perle de culture ne se mesure pas seulement au lustre, au poids, à la couleur. Elle dépend aussi de l'épaisseur de nacre qui recouvre le noyau initial et qui doit avoir au moins 0,5 millimètre, car ce sont les couches superposées qui donnent à la perle son lustre délicat. Il est intéressant de noter que le poids d'une perle de culture n'est que très faiblement inférieur à celui d'une perle naturelle, et seuls les plus grands experts peuvent les reconnaître au toucher. A vrai dire, les belles perles de culture japonaises n'ont qu'un seul défaut: elles sont trop parfaites. Elles ont l'air d'être artificielles. C'est pourquoi, dans les colliers qui sont envoyés en Europe, les fabricants veillent toujours à laisser quelque imperfection.

Kokichi Mikimoto, l'inventeur de la perle de culture, avait au plus haut point le respect de son art. Le 10 juillet 1933, pour faire honte à des compagnies concurrentes qui déversaient sur le marché des perles médiocres, il alluma, au beau milieu de la rue la plus commerçante de Kobi, un fourneau dans lequel il brûla, sous les yeux d'un public stupéfait, cent cinquante kilos, soit sept cent cinquante mille perles de seconde qualité, faisant ainsi un feu de joie de 15 000 dollars.

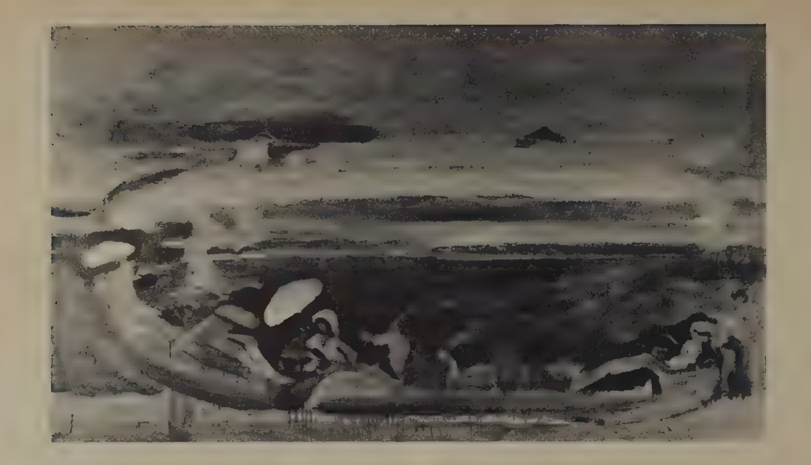
Mais le dernier mot n'est pas encore dit. En travaillant à cet article, je tombai par hasard sur un numéro du *Time Magazine* mentionnant qu'une nouvelle compagnie de pêche, installée à Kuri Bay, sur la côte ouest de l'Australie, récoltait des perles de culture fabuleuses, de la taille d'une petite noix. L'huître géante australienne, la « silver lips », aux coquilles grandes comme des assiettes, peut produire des perles deux fois plus grosses que les perles japonaises, en deux ans au lieu de cinq ou sept ans, et sans doute sont-elles d'excellente qualité puisqu'un joaillier de Manhattan vendait récemment un collier de perles de Kuri pour cent mille dollars, somme énorme pour des perles de culture. Si cette information est exacte, la souveraineté japonaise établie par Mikimoto dans le domaine des perles de culture serait fortement menacée par le « parangon » australien.



Voici comment on introduit dans une huître le noyau de nacre provenant d'un coquillage du Mississippi autour duquel se formera la perle (voir page ci-contre en bas.)

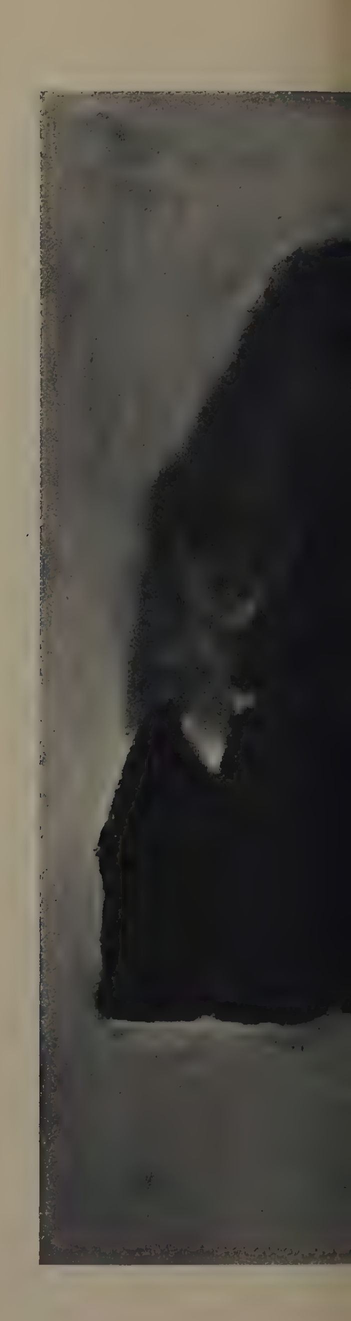


En attendant le livre que prépare l'auteur de cet article, consultez Pearl Book, *une histoire des perles par George Kunz et Charles Stevenson.*

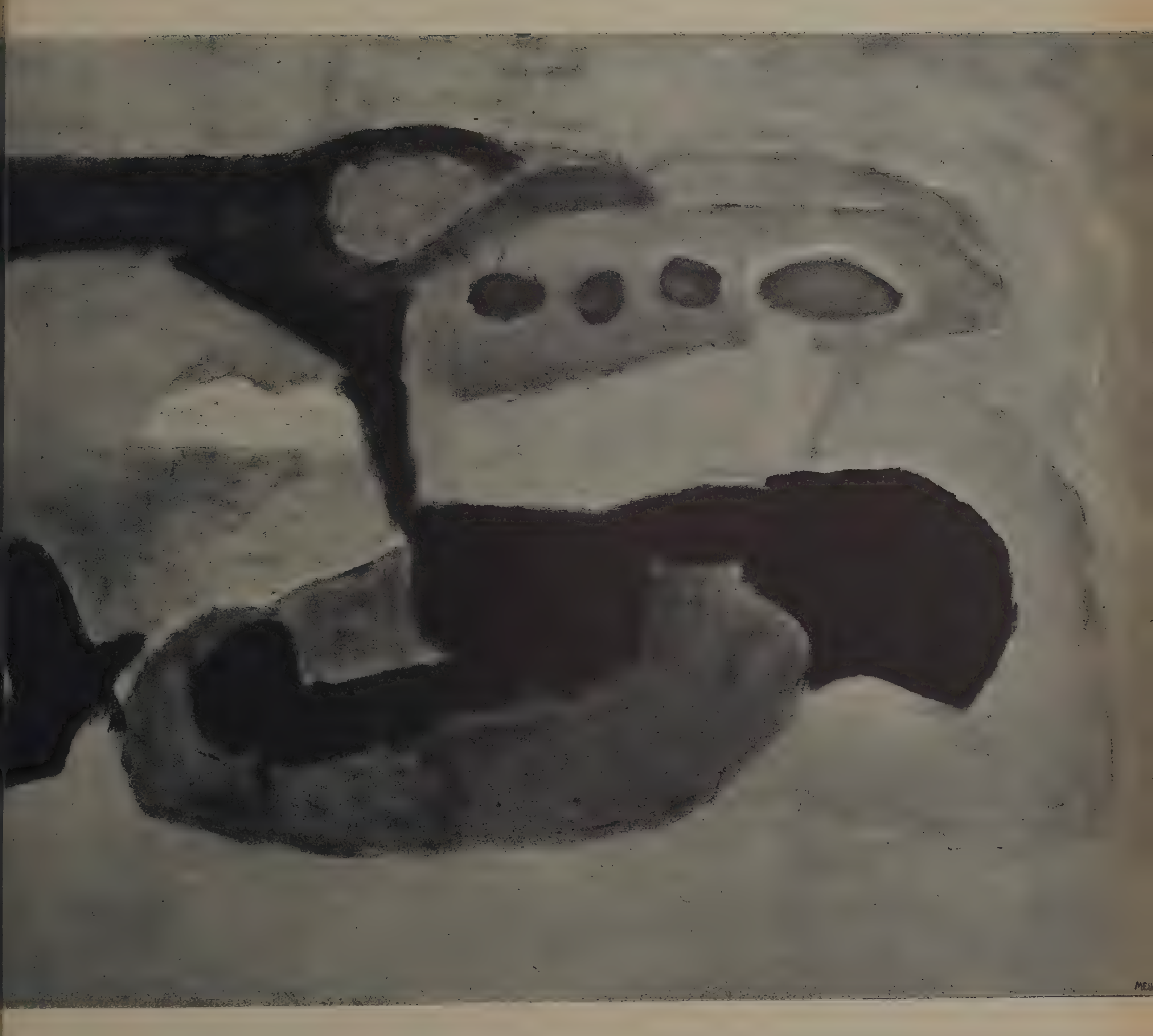


Copie d'après
« La Prairie de San Isidro » de Goya.
1944. 124 × 208 cm.

CONVERSATION DANS L'ATELIER



Nous inaugurons avec cet article une série de conversations de jeunes artistes avec de jeunes critiques. Ceux-là dialoguant avec ceux-ci s'efforceront de définir la direction de leurs recherches et de dire en quoi elles participent des problèmes de l'art contemporain. Ils ne se proposeront pas de dresser un palmarès, mais de serrer du plus près possible les incertitudes, les espoirs et les affirmations de ceux qui œuvrent aujourd'hui — avec une mesure de réussite que l'avenir appréciera — à l'élaboration de l'art de demain.



« La Vallée ». 1950. 73 × 117 cm.

Spectacle par dessus les plaines ». 1954. 155 × 203 cm.

« Pointe sèche ». 1960. 49 × 62 cm.



Jean Messagier est né en 1920 à Paris. En 1930 sa famille se fixe dans le Doubs, contrée pour laquelle il conserve un attachement particulier ; la plus grande partie de son travail y puise ses sources et y est réalisée.

Messagier a exposé dans les principaux salons parisiens et figuré dans de nombreux groupes internationaux. Il a eu plusieurs expositions particulières (Paris, Bruxelles, New York) ; ses œuvres figurent dans de nombreuses collections particulières et publiques.



« Traversée de Juin ». 1956. 150 × 197 cm.

Jacques Putman / *Non, ne commençons pas par les tableaux. La peinture est un problème moral. Dites-moi ce que vous pensez de la situation du jeune peintre. Il est de nos jours difficile d'être un jeune peintre : le succès rapide, les invitations, les réceptions, un public que rien ne choque au niveau du tableau ne l'empêchent-ils pas d'approfondir son monde intérieur?*

Jean Messagier / On n'a pas tellement conscience d'être un jeune ou un vieux peintre. J'ai quarante ans, eh bien! à vingt ans je me sentais le même qu'aujourd'hui. Seul le public a changé. Tant pis ou tant mieux.

J. P. / *La peinture aussi change. Et c'est peut-être à la lumière de quinze ou vingt ans d'évolution que peut se déceler l'authenticité, la sincérité d'une démarche.*

J. M. / Le monde extérieur est un accident spectaculaire. Le fond est le même, toujours inconnu. Puisque vous êtes en visite, voici une toile de 1950. Je peignais depuis dix ans. Ouvrir une fenêtre sur le monde réel, extérieur, ne me suffisait plus; un univers global, cyclique m'apparaissait comme essentiel: jetez un coup d'œil sur la toile reproduite page 79, je me sentais au milieu du paysage, à même le sol, et cette toile, je la voyais comme un cercle dont j'étais le centre. Les formes m'apparaissaient comme isolées dans le bleu du ciel, j'étais peut-être guidé par la forme même de la terre, je ne sais plus très bien.

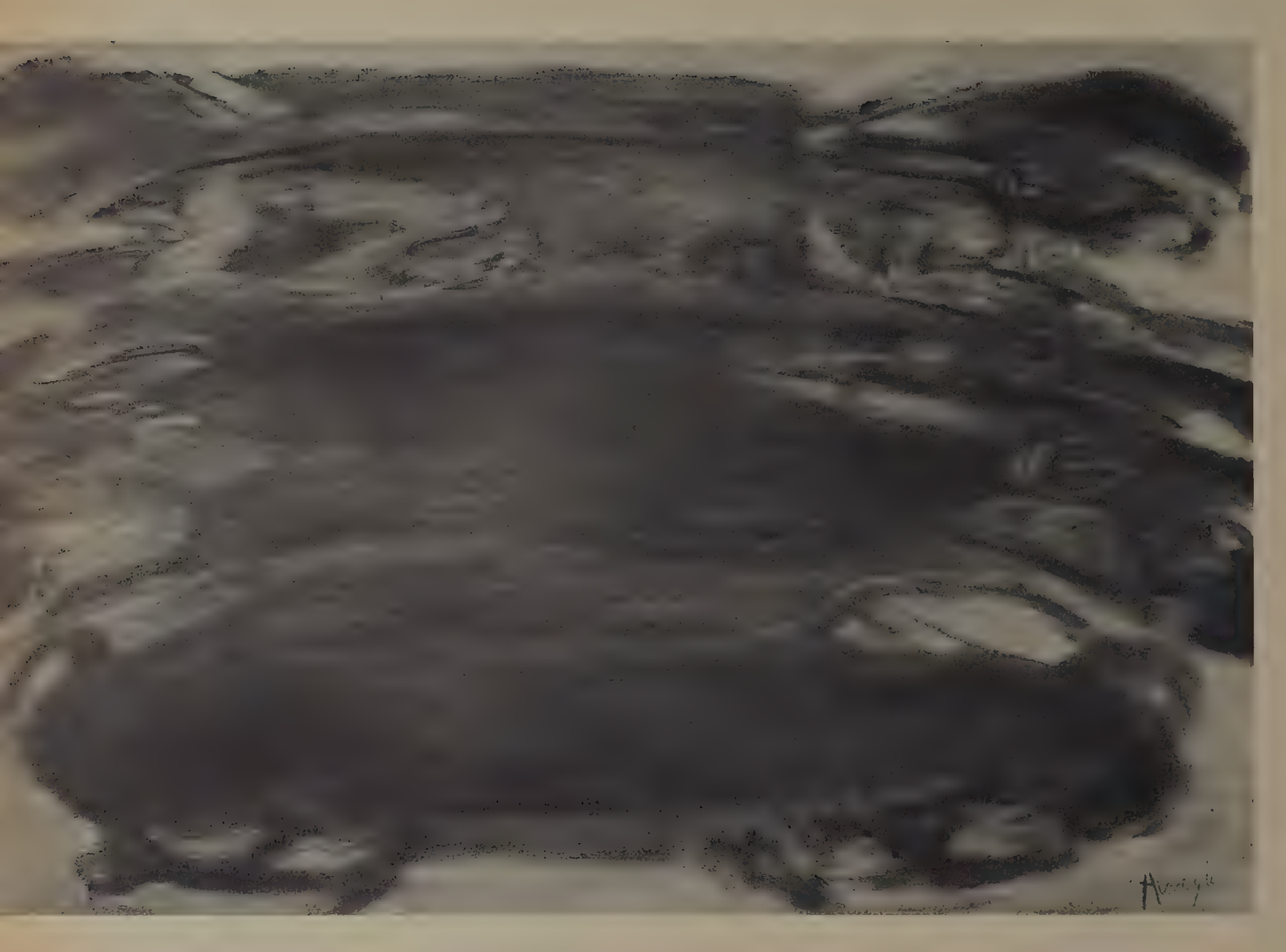
J. P. / *Vous parliez de dix ans de peinture. Qu'avez-vous fait pendant ces dix années-là, car si je comprends, vous considérez cette toile comme un premier aboutissement.*

J. M. / Je vous ai fait grâce des toiles précédentes. J'ai commencé par croire que l'objet existait, qu'il fallait le cerner, sans pour autant être réaliste; j'ai cru à l'œuvre des autres, j'ai fait des copies, (voir page 78). Peu à peu l'objet est mort pour moi; l'extérieur, l'ambiance a dominé le jeu. D'abord d'une manière simple presque naïve (cette toile où le ciel entoure l'objet); puis l'aspect liquide fluide du monde et des êtres s'est imposé à moi comme leur condition même.

J. P. / *Très « philosophie chinoise » tout ça.*

J. M. / Ne prononcez pas pour moi le terme de chinois ou de japonais. Je suis un Occidental et je ne crois ni à la leçon, ni à l'utilité pour nous de l'Extrême-

« Pour reparcourir un été ». Août 1960. 191 × 221 cm. Coll. part., Paris.
(Cette toile est présentée dans le sens de la largeur)



« Après-midi montante ». 1958. 110 × 170 cm. Collection Serge Landau.

Orient. Van Gogh a copié des estampes; je crois que tout le monde est d'accord que c'était bien inutile pour lui; son doute, sa souffrance l'ont nourri davantage et combien!

J. P. / *Revenons en arrière. Depuis ses débuts, votre travail a été un long approfondissement de l'espace, de cette chose qui n'a pas de forme.*

J. M. / Je vous vois venir avec vos gros souliers. Je n'ai pris conscience de l'informel qu'à travers la presse hebdomadaire, comme on dit. Moi-même j'ai toujours poursuivi une incarnation dans la forme la plus exacte possible, même la plus idéale possible. Tout est pour moi en attentes, en passages, en arrivées, en départs, en pluriels, en démultiplication, en prolifération. Je dois trouver une forme idéale correspondant à ces états, à chaque seconde. J'aime les échanges, les pré-après-midis, les préparatifs, les répétitions en même temps que le spectacle lui-même. Crocheter les espaces dans les changements de directions, de révolutions, de claquements lumineux de musculatures féeriques, de nœuds...

J. P. / *Ne perdons pas la tête. Montrez-moi une autre étape de ce prestigieux programme.*

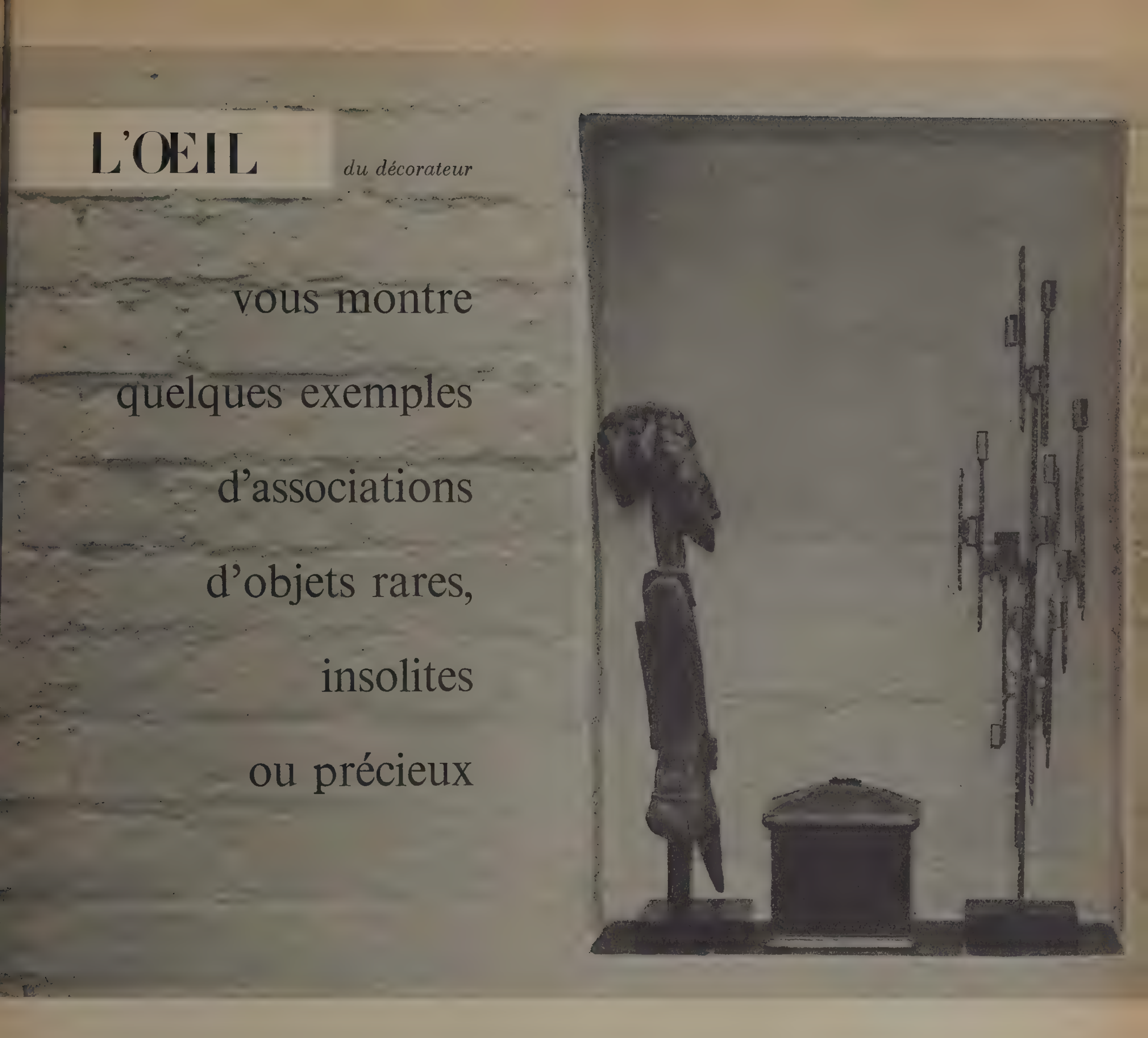
J. M. / Voici une toile de 1954 (voir page 80). J'avais alors un besoin urgent de symétrie. La peinture est un sauvetage permanent: au moment même, les raisons de cette symétrie m'échappaient. Maintenant je me rends compte que par peur du vide et de son expression, j'agrandissais le solide au point de le rendre liquide, pour laisser le temps d'exister à ce qui existe à peine.

J. P. / *Qu'est-ce qu'une toile pour vous? Vous ne croyez ni au ciel par le ciel, ni à la terre par la terre?*

J. M. / Ce serait trop simple. Je vois une toile comme une surface sur laquelle, une fois pour toutes, seraient réunis tous les éléments essentiels qui doivent être présents simultanément et d'office pour être le départ d'un noyau de vie. L'importance de ces éléments ne serait pas dans leur organisation mais dans leur présence, leur existence. Ramener l'ensemble sur un plan de lumière, le suspendre par des crochets d'espace, le placer dans une féerie à enrouler ou à dérouler à volonté.







L'ŒIL *du décorateur*

vous montre quelques exemples d'associations d'objets rares, insolites ou précieux

Réalisations de Andrée Aynard-Putman

Photos de Claude Michaelides et Jean-François Bauret

▲ A l'intérieur d'une niche creusée dans un mur de briques peintes à la chaux, on a rapproché une statuette Bambara, une sculpture contemporaine de Guino et un coffret espagnol du XVIIe siècle (collections Galerie A. A. A., Paris.)

Eclairés par une lampe faite d'une colonne de tôle noire du XIXe siècle, les objets suivants se détachent devant un lavis d'encre de chine et gouache d'Alechinsky : cerbère, bronze italien de la Renaissance d'une remarquable qualité de ciselure et de patine (coll. Charles Ratton) ; cuillères de bois et d'ivoire, Chine et Afrique ; sablier de verre (Roberto Niederer, Zurich); boule de voyance en cristal ; sculpture précolombienne Teotihuacan: une figure debout en schiste vert (coll. O. Le Corneur); coupe de mariage en argent (France, XIXe s.). A l'extrême-gauche, main du siècle dernier à pouce articulé destiné au séchage des gants (Maurice Genis). Table espagnole XVIIe siècle.



▲
Côte à côte, un petit personnage maya en terre cuite et une remarquable idole des Cyclades. Haute de 27,5 cm., taillée dans un très beau marbre, c'est une représentation inhabituelle de la déesse-mère des premiers temps de l'Hellade. A l'arrière-plan, volet intérieur peint d'un échiquier allemand du XVIIe siècle. Le château représenté ici est celui des premiers propriétaires de l'échiquier.

Page ci-contre, en haut

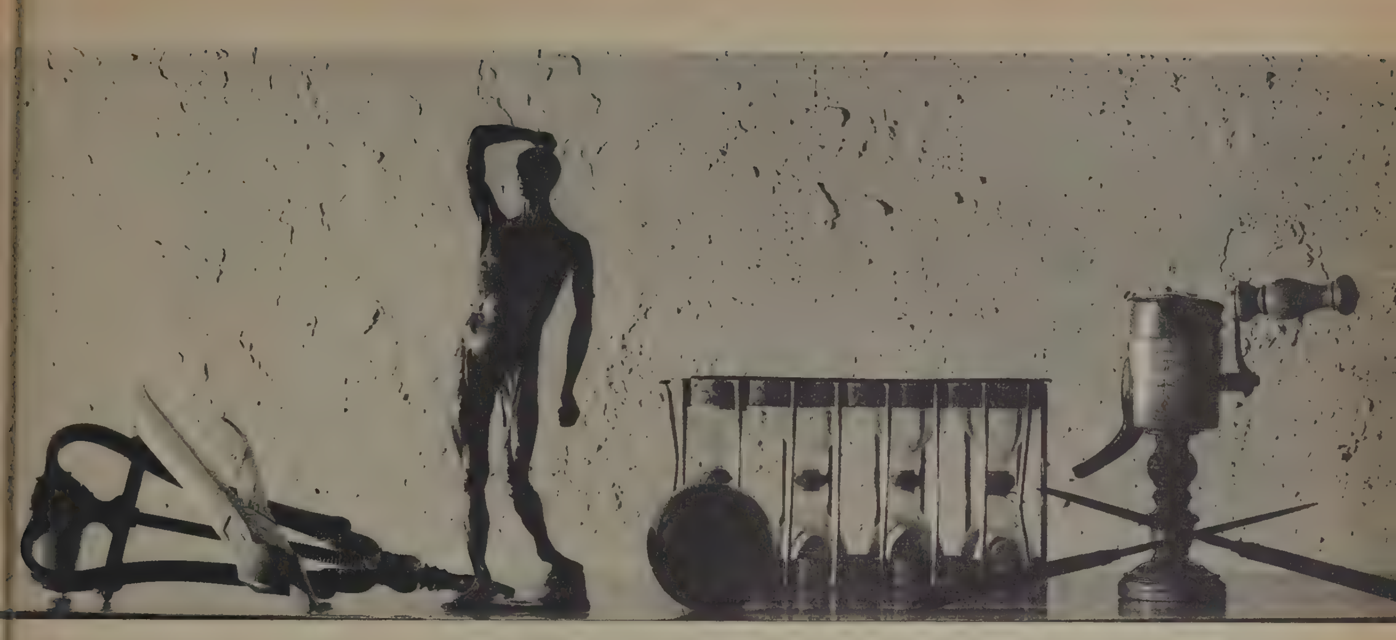
Sur des étagères de verre contre un mur blanc, en haut une statuette Bambara, de petits bronzes ibériques, une sculpture contemporaine de Guino et une tête Baga; en bas, une antilope Bambara, des bronzes ibériques et une serrure Dogon. En haut à gauche, un masque Senoufo, à droite, un masque Bakota en cuivre (coll. Galerie A. A. A., Paris).

Page ci-contre, en bas

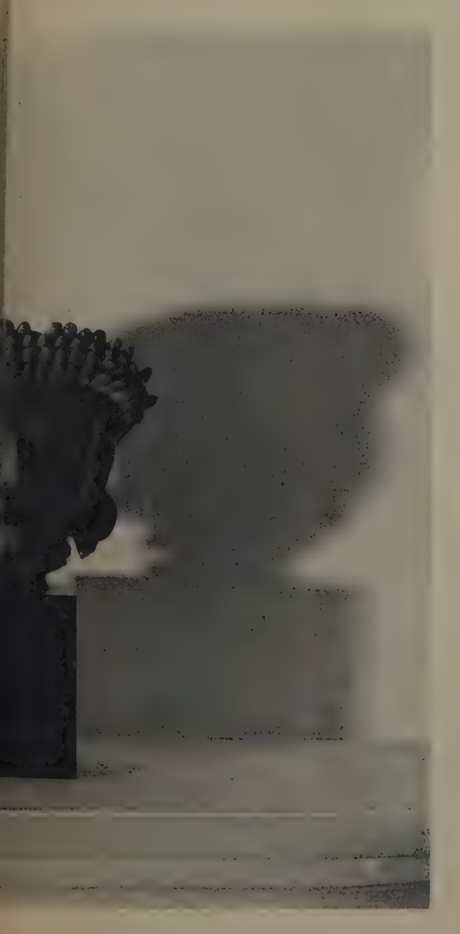
On a associé ici un bronze syro-hittite représentant une divinité portée par un lion (IIe millénaire avant J.-C.) un bronze de Arp et une tête cycladique en marbre (vers 2500 av. J.-C.; hauteur: 15,5 cm). Au premier plan, œuf en pierre dure (Russie, XIXe s.) et ornement pectoral précolombien en or (Costa-Rica). Sur le mur, une gravure de Miró.



◄ Vu à travers une boule de dentellière en verre, du siècle dernier, aujourd'hui transformée en lampe, un buste d'Aphrodite décrit à la page suivante.



▲ Disposés devant un mur crépi à la chaux, un écorché en plomb, travail allemand, XVIIe siècle; sablier français du XVIIe siècle; fourchettes en fer « niello » et bronze doré, aux armes des Médicis; « chef-d'œuvre » de tournage français du XVIIIe s.; moulin à épices en buis dit à trompe d'éléphant, XVIIe s. français; instruments de chirurgie du XVIIe, en acier. (Coll. Mme Y. Meyer.)



◄ Sur une cheminée en pierre une gouache de Bram van Velde, un chacal en bois époque saïte, présenté sans socle, et une tête en poterie ocre rouge à décor noir, Mexique, région de Vera Cruz, art Totonaque Xe siècle (collection Le Corneur).

Page ci-contre, en haut

Un collectionneur parisien a disposé ici des objets choisis avec un sens très sûr de l'association des civilisations et des styles. De g. à dr.: torse égyptien de l'époque saïte, petit fragment d'une tête égyptienne en pierre de la 18e dynastie, assiette de céladon, petit ange de Reims en bronze, tête égyptienne de la 18e dynastie en racine d'émeraude verte, petit crapaud en bronze de Riccio, poignée d'une épée en bronze patiné chinois VIe siècle, bougeoir chinois en forme d'homme, céladon vert, poisson en porphyre noir, récipient à fard égyptien, objet d'Afrique noire en bois, probablement une poignée de porte. Dans la niche, un bronze de Degas: danseuse espagnole; à gauche, dessin de Rembrandt représentant un ours.

Page ci-contre, en bas

Au premier plan, un cacique accroupi précolombien, civilisation Chibcha (collection O. Le Corneur). Au centre, une statue de Madeleine vêtue et coiffée avec une grande recherche; le bois est doré et recouvert d'une brillante polychromie. C'est un travail anversois du premier quart du XVIe siècle (hauteur 43 cm. Coll. Charles Ratton). Au fond, un petit buste d'Aphrodite (13 cm.) en marbre patiné, provenant d'Egypte, Ier ou IIe s. ap. J.-C. (Coll. Charles Ratton).

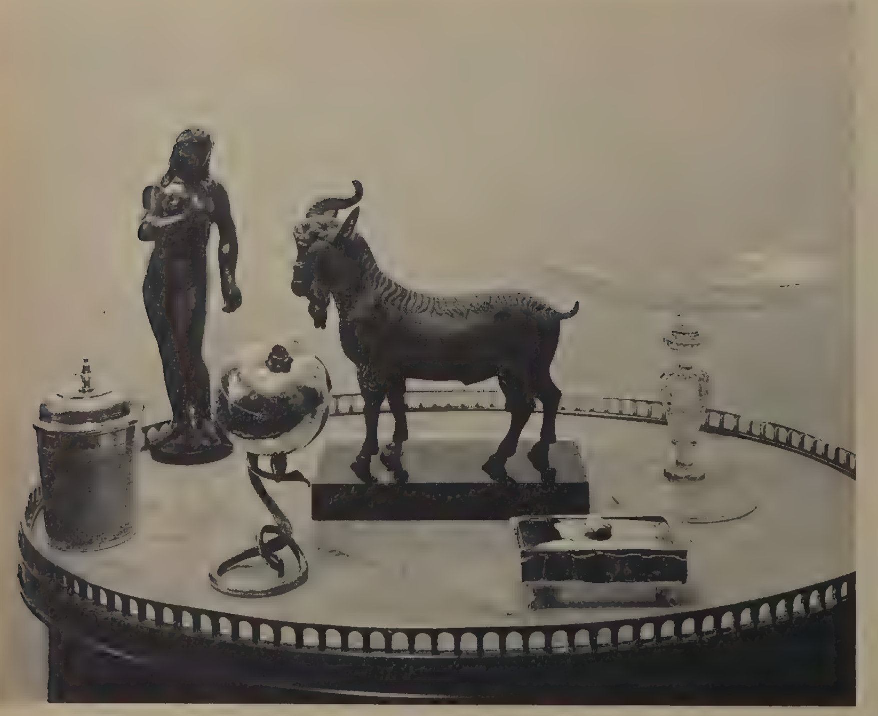
▲

Sur une cheminée Louis XVI en marbre brocatelle, timbale en argent du XVIe s. aux poinçons d'Augsbourg; devant un dessin italien du XVe siècle, un ivoire romain du début de l'ère chrétienne dont les tons d'ambre s'harmonisent avec le fond teinté du dessin; à droite, statuette précolombienne, terre cuite de Colima (côte ouest du Mexique).

▲

Au premier plan, un rabot en noyer en forme de chien courant et un pichet de fouille du XVIe siècle, en étain. Le chandelier à deux branches est un travail allemand de la fin du XVe siècle, comme la statue de saint Michel, en bois tendre. Verre à pied en opaline et bocal en verre du XVIIe siècle. (Coll. Mme Yvonne Meyer, Paris.)

Sur un guéridon recouvert d'une soie jaune d'or, une admirable figure précolombienne en terre cuite vernie au modelé puissant (Civilisation tarasque, Mexique, Michoacan. Hauteur: 42 cm) domine. A droite un tiki de Nouvelle-Zélande en jade vert foncé d'une dimension exceptionnelle (21,2 cm) — les tikis, même de cette taille, étaient portés en pendentifs par les chefs maoris. A gauche une tête de vierge, art copte VIe-VIIe s. Le bronze représentant un chef de guerre au chapeau pointu est syro-hittite; cette statuette aussi étirée qu'une sculpture de Giacometti remonte au deuxième millénaire av. J.-C. (H.: 25,8 cm). Animal en bronze provenant sans doute de Cappadoce (VIe s. av. J.-C.) Badine en os de baleine surmontée d'une figure féminine en corail (France, XIXe s.). Au premier plan, œufs en pierre dure (XIXe s.) et livre relié en maroquin rouge aux armes de Louis XV. ▶



◀ Rassemblés sur un guéridon Louis XVI, des objets particulièrement rares: timbale à couvercle en vermeil vers 1675, Meister M. P., Augsbourg; Eve en bronze de l'école allemande début XVIe siècle, pomme en vermeil supportée par un serpent, début XVIIe siècle, Munich; bouc gréco-romain datant du Ier siècle après Jésus-Christ; petite boîte à encens, Francfort, fin XVIIe siècle. La coupe à pied est française, début XVIIe siècle.



▲
Sous une lampe XIXe anglais, petit damier Louis XIII, corne de Narval; à gauche: objet de tôle géométrique, boule de dentellière, œuf d'albâtre, compas d'épaisseur XVIIIe s., loupe (XIXe anglais). A droite, amonite fossile sciée, bilboquet anglais du XVIIe siècle, épi de faîtage en tôle. Le guéridon est recouvert d'un tissu bleu ardoise. (Collection Mlle Melchior Monroe, Paris.)



▲
Les deux figures précolombiennes proviennent de la côte ouest du Mexique (région Guerrero, civilisation Mixteca, 800-1500 ap. J.-C.), celle de l'extrême-gauche (12 cm.) est en pierre, l'autre (10,8 cm.) en terre cuite. A côté, un petit mobile de Calder (18 cm.) fait en 1947. A l'arrière-plan, bronze étrusque (12 cm.). A dr., bronze de fouille chinois, idole cycladique (30 cm.) et pot à fard égyptien.

Sur un tapis en broderie d'époque Louis XIV à fond noir, des objets rares et précieux appartenant tous à la collection Jacques Kugel: De gauche à droite: sphère armillaire (Italie, fin XVIe); pendule de nuit, époque Louis XIV — la veilleuse se plaçait derrière le cadran qui tournait; petit coffret en métal gravé avec serrure de sûreté fait par Michel Man en Allemagne vers 1630; clé époque Louis XIV; remarquable paire de chandeliers en ambre gravé avec filets d'ivoire — travail d'Allemagne du Nord, vers 1620; sceptre de fou en ivoire provenant de la collection Jubinal de Saint-Aubin (début XVIIe); 6 gobelets rentrants en vermeil, travail d'Ulm, vers 1600; pendulette de voyage bronze doré, travail viennois, époque Empire; instrument pour le tracé des routes, fin XVIe; gourde (faisant partie d'une paire) en verre rubis faite par Kunkel à Potsdam, montée bronze doré, fin XVIIe; petit pot à lait d'un service en cristal taillé, époque Empire; autruche en métal, XIXe, travail viennois. Au mur, à g.: clé de Chambellan en bronze doré aux armes d'Alexandre II. A dr.: trompette, argent et vermeil, XVIIIe; épée d'honneur de Catherine II (poignée en or et lame incrustée d'or).

Sur le dessus de ce secrétaire fin XVIIIe en acajou, deux urnes ► retour d'Egypte en bronze doré encadrent une boussole montée sur un socle en plomb et provenant d'un bateau de la flotte de Louis XIV. A l'intérieur, dans une niche à gauche, un vase grec; au centre, buste égyptien (reproduction), torse en calcaire égyptien, fragment de sculpture Nouvel Empire (1300 av. J.-C.), bronze grec (300 av. J.-C.), tête égyptienne, calcaire de la 21e dynastie. Sur l'abattant, à gauche: urne en agathe mousse (Ecosse, XVIe siècle) et pied grec du IIe s. av. J.-C.; à droite: règle d'architecte composée de morceaux de marbre italien, plat persan (XIIIe s.); au centre, écritoire de voyage turc, en ébène et argent du XVIIIe. (Collection Yves Vidal.)



Page ci-contre

Sur un échiquier Renaissance, de Nuremberg, on a disposé des objets tous précieux mais de provenance diverse: Loupe de cabinet de physique en cristal de roche, vermeil et bois des Iles, sans doute travail allemand du XVIe. Equilibriste en bois et ivoire (Allemagne, XVIIe s.). Couteau flamand et son écrin en ivoire représentant Jonas avalé par la baleine, travail flamand du XVIe siècle. Figure géométrique italienne de la Renaissance en porphyre. Boule de voyance en cristal de roche gravé (France, XVIIe) et polyèdre magique en cristal de roche gravé des signes du Zodiaque fait en Russie à l'époque de Catherine II. Les pions d'échiquier sont l'un en buis (Flandres, XVIIe s.), les deux autres, des rois, en albâtre (Espagne, XVIIe siècle). (Collection Madame Yvonne Meyer, Paris.)



UNE MAISON RÉCENTE DE MARCEL BREUER AUX ENVIRONS DE ZURICH







▲ Le plan de la maison conçue pour un couple ayant des enfants est remarquable par son organisation : les chambres d'enfants sont au rez-de-chaussée avec leur jardin et leur entrée particulière. Au premier étage, les pièces réservées aux parents et à leurs invités permettent un isolement complet.

◄ La façade par où l'on accède à la maison se présente comme une composition abstraite faite de murs rectangulaires juxtaposés, de matériaux différents. L'aspect de cette entrée contraste avec la transparence de la façade principale. Le toit et la structure de la maison sont en béton armé. Pour les murs extérieurs, l'architecte a utilisé soit la pierre du pays, qui est gris bleuté, soit le Durasol (un aggloméré) recouvert d'un crépi blanc rugueux. Les murs blancs de l'extérieur correspondent à l'intérieur à des murs également blancs (destinés à recevoir des tableaux). Des éléments chauffants sont disposés sous le le toit et les sols.





▲
Une cheminée indépendante du mur domine un des angles du living-room. Pour éviter qu'elle ne barre trop la vue, Breuer a pratiqué dans le coffre de la cheminée une ouverture qui en allège aussi la forme. Sculptures de Germaine Richier et Lienhard. Banquette de Knoll. Au centre, contre la fenêtre, chaise longue de Charles Eames. Au premier plan, à droite, table espagnole XVII[e] et chaise Louis XIII.

En haut de la colonne

Le living-room dont toutes les fenêtres glissent les unes sur les autres, peut se transformer en une terrasse complètement ouverte sur le paysage. Dans toute la maison, le sol est fait de dalles de granit d'un gris plus sombre que la pierre utilisée pour les murs. Près de la baie, à gauche, on voit une sculpture de Lynn Chadwick.





▲
La maison s'organise autour d'un jardin intérieur ; entouré de parois de verre, celui-ci est visible de toutes les pièces principales. Sa végétation luxuriante contraste avec le dépouillement du paysage extérieur. Ce patio central est à ciel ouvert : faire participer les espaces extérieurs et intérieurs est, en effet, un des soucis essentiels de Marcel Breuer. L'escalier conduit de la salle à manger à l'étage réservé aux parents et aux chambres d'amis. Les marches sont faites des mêmes dalles de granit que le sol; le cadre est en acier. On aperçoit la table de la salle à manger, au premier plan.

◄ Isolé du reste de la maison, le bureau de M. Staehelin lui est relié par un passage couvert. Cette pièce a été spécialement étudiée pour qu'on puisse s'y concentrer sur un travail : un mur de pierre dissimulant la vue élimine les sollicitations extérieures, ne laissant que la vision paisible d'un patio qui évoque les jardins de pierre japonais.



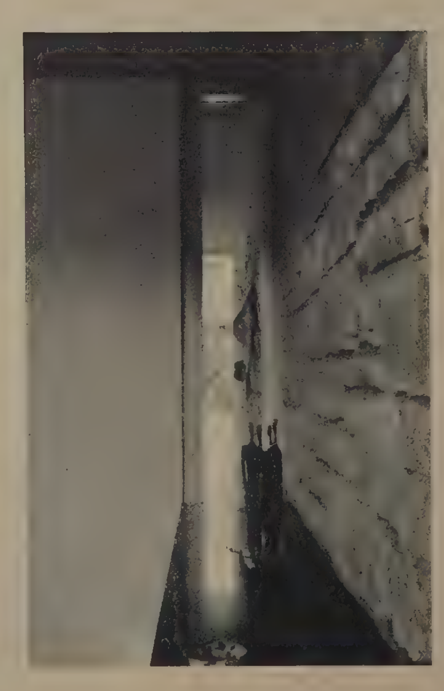
L'architecte américain Marcel Breuer est bien connu en Europe pour les importants édifices publics qu'il a construits : l'Ambassade des Etats-Unis à La Haye, le magasin Bijenkorf à Rotterdam (voir L'Œil N° 29) et surtout les bâtiments du siège de l'Unesco à Paris. Mais Breuer aime aussi bâtir des maisons d'habitation pour des amis ou des clients privés. Il a toujours en chantier un projet de maison qu'il considère comme un laboratoire d'essai pour des idées nouvelles, qu'il appliquera plus tard ailleurs. La dernière en date de ces maisons, bâtie en Europe, est celle de M. et Mme Staehelin qui s'élève sur une colline dominant le lac de Zurich. Elle a été conçue avec l'associé de Breuer, Herbert Beckhard, le Suisse Eberhard Eidenbenz étant l'architecte d'opération.

Là, comme partout ailleurs, Breuer s'est attaché à intégrer le paysage extérieur qui se trouve faire corps avec les différentes pièces de la maison par le jeu de véritables murs de verre et de patios extérieurs et intérieurs. L'architecte dit en effet : « Je ne vois pas l'architecture comme une composition isolée, mais comme une composition apparentée à la nature. La nature et l'architecture ne doivent pas être ennemis. »

Le prolongement des murs intérieurs au dehors et la mobilité des parois vitrées contribuent à unir étroitement la maison à son cadre.







◄ Le mur extérieur de pierre se poursuit en ligne droite à l'intérieur de la maison. Cette photographie de la salle à manger montre le mur intérieur blanc, à gauche et, à droite, le mur de pierre dont une étroite ouverture montre le prolongement à l'extérieur.

A l'extrême-gauche

Le petit balcon réservé aux chambres d'amis au niveau supérieur de la maison, avec son banc de pierre. De la pièce on voit le patio intérieur et, à travers les parois de verre entourant celui-ci, le living room. Breuer tient particulièrement à ces relations entre différents niveaux ; depuis la chambre d'amis, totalement isolée, on peut néanmoins se sentir relié avec le reste de la maison.

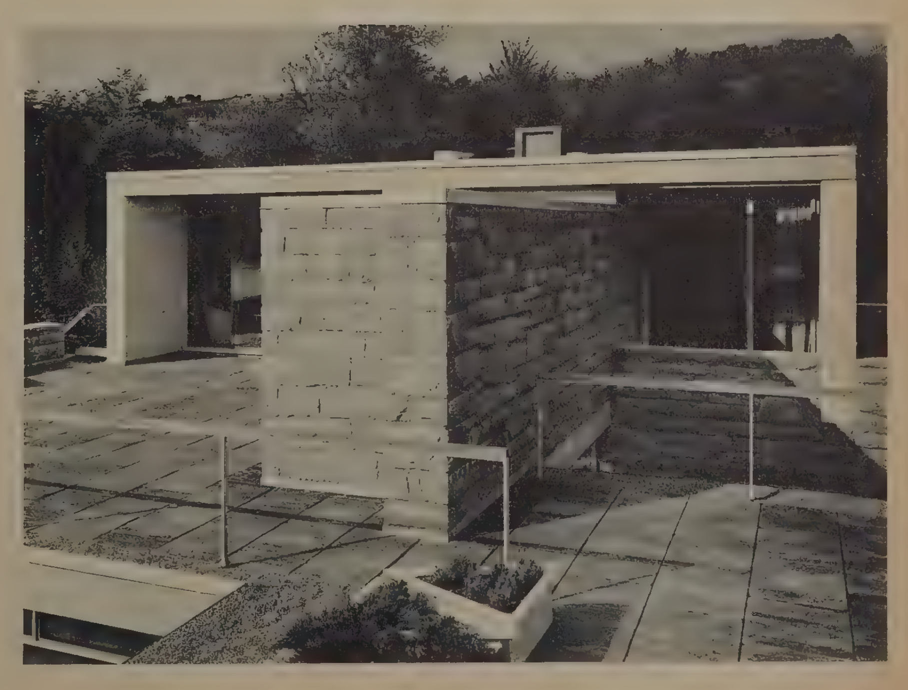


▲ Le lac de Zurich vu de la piscine auprès de la maison.



◄ Cette photographie de nuit montre, au niveau supérieur, les appartements des maîtres de maison et les chambres d'amis. Au niveau inférieur, de g. à dr., la terrasse couverte devant la piscine, la salle à manger et son escalier, le living room. Le mur à droite isole le patio privé de M. Staehelin qu'on aperçoit à l'extrême droite (voir p. 100).

Ce document montre le niveau supérieur ► de la maison avec sa terrasse sur le toit. A l'extrême-gauche, le petit bureau de Mme Staehelin communiquant avec sa chambre. A droite, les chambres d'amis et leur balcon-terrasse privé. Le jeu des espaces ouverts et fermés comme celui des matériaux divers : pierre du pays, granit, béton, verre, est très apparent sur notre photo.



Sièges d'aujourd'hui

Enquête de Dominique Mailliard



▲
Ces chaises dont le cadre et l'armature sont entièrement métalliques, ont été créées par Charles Eames. Des housses en tissu ou en plastique de formes variées recouvrent sièges et dossiers.

Conçu par George Nelson pour Herman Miller, ce fauteuil est en plastique moulé à dossier mobile. Les pieds en tube d'acier poli sont fixés sous le siège par quatre coussins de caoutchouc, ce qui donne au siège la flexibilité d'un fauteuil à bascule. Page ci-contre: fauteuils de ce type au restaurant du « Loeb Student Center » de l'Université de New York. ▶

Créés par trois architectes :
Charles Eames, George Nelson
et Alex Girard,
les meubles de grande série
fabriqués aux Etats-Unis
par la firme Herman Miller
sont rigoureusement fonctionnels,
tout en conservant
une grande souplesse de forme



Chaise-longue composée de deux éléments de contreplaqué moulé capitonné de cuir noir. Piétement métallique. L'élément fauteuil tourne sur lui-même et bascule. Pour ce modèle, Charles Eames a reçu le prix de la Triennale de Milan, en 1957.



Le magasin Herman Miller à San Francisco est un bon exemple d'adaptation d'un cadre désuet. L'architecte Alex Girard a conservé le décor conçu en 1906 pour un music-hall: sol de mosaïque de marbre, corniche et moulures au plafond, miroirs, etc... Pour adapter les volumes aux exigences d'un magasin contemporain, l'architecte a modifié la distribution de l'espace par un système de cloisonnage composé de panneaux suspendus à de grosses tringles de cuivre. Ces panneaux de tissus, imprimés ou tissés, transparents ou opaques divisent l'espace souplement, tout en présentant de manière originale les collections de tissus dessinées par Alex Girard pour Miller. Le plan du magasin est ainsi composé: un carrousel octogonal formant podium où sont présentés les modèles de sièges; un cube recouvert de tissus (page ci-contre en haut) formant un bureau isolé pour une réceptionniste; un système d'étagères à panneaux polychromes, formant cloison et divisant le fond du local (ci-dessus): des casiers profonds permettent le placement d'objets à des plans différents. Page ci-contre, en bas, la façade sur rue du magasin de San Francisco.

Livres sur l'art

NICOLAS POUSSIN

On est poussiniste un peu comme on est stendhalien. Les *Cahiers de la Société Poussin* furent un temps pour les amis du Romain ce qu'était naguère le *Divan* pour ceux du Milanais. En organisant en 1958 un *Colloque Poussin* à l'Institut d'Art et d'Archéologie, André Chastel entendait reprendre et élargir la conversation des *Cahiers*, en même temps que préparer utilement l'exposition annoncée par le Louvre.

La publication, par le Centre National de la Recherche Scientifique, des communications et des entretiens du *Colloque* paraît aujourd'hui sous la forme de deux épais volumes abondamment illustrés et dont l'élégance et le luxe discret tranchent sur l'austère laideur propre aux actes des congrès savants. La concentration sur un sujet précis évite un autre inconvénient des recueils collectifs, l'excessive disparité des problèmes étudiés. Au lieu d'un pesant « fritto-misto », on trouve un ensemble de textes clairement ordonnés, qui constitue finalement l'ouvrage de base le plus important paru sur Poussin depuis les monographies de Grautoff et de Friedlaender (1914). En faisant appel à des historiens de formation et d'esprit différents, A. Chastel suscitait une stimulante confrontation: de l'analyse chartiste des documents à l'« attributionnisme », de l'iconologie à la dissertation morphologique, s'ouvre ainsi l'éventail des conceptions actuelles de l'histoire de l'art.

Un premier groupe d'études concerne les rapports de Poussin avec ses contemporains. A la lueur de nouveaux documents retrouvés par J. Bousquet, la place occupée à Rome par l'artiste, son milieu familial et professionnel se trouvent mieux définis. Sh. Somers Rinehart précise les relations de Poussin avec son principal client avant Chantelou, Cassiano dal Pozzo, qui l'introduisit, comme le suggère R. Pintard, dans le groupe romain et parisien des érudits-libertins. C'est la fièvre de recherches des Français de Rome, au moment où Poussin s'y établit, qu'évoque J. Thuillier en remettant à jour la figure négligée de Claude Mellan, peintre, et celles encore bien méconnues de Charles Mellin et de Jacques Stella. Poussin apparaît ainsi beaucoup moins isolé qu'on ne le dit souvent. Son influence après 1640, tant à Paris qu'à Rome, est mieux connue. B. Dorival établit celle qu'il exerça sur Champaigne et P. du Colombier ses subtils rapports avec Claude Lorrain, cependant que Ch. Sterling illustre le problème du « poussinisme » grâce à de curieux exemples d'imitateurs français.

Un problème majeur pour les historiens de Poussin demeure la reconnaissance des sources littéraires où il puisa, des thèmes plastiques dont il s'inspira, reconnaissance qui mesure son érudition mais surtout aide à définir sa pensée et ses prédilections philosophiques. Un deuxième groupe de communications au *Colloque* apporte quelques précisions sur cet inépuisable sujet. Citons l'étude de H. Bardon sur Poussin et la littérature latine, celle de J. Bialostocki sur Poussin et Léonard et l'analyse de J. Vanuxem sur l'iconographie de l'Eucharistie chez Poussin.

Dans une troisième partie sont abordés certains problèmes de style, et d'abord celui, essentiel, de l'œuvre de Poussin avant 1635. Le chef actuel des études « poussiniennes », A. Blunt, propose une première reconstitution de cette période confuse, en révélant plusieurs tableaux inédits. En mettant l'accent sur l'importance pour Poussin des idées d'Agucchi et de ses contacts avec Sacchi, D. Mahon, semble fournir une autre clé au problème. Au-delà des discussions d'attributions (que ravive J. Shearman en donnant des paysages dessinés de Poussin un catalogue opportunément réduit), M. Alpatov brosse un large tableau de l'art de Poussin, peintre d'histoire, et P. Francastel analyse l'évolution esthétique et spirituelle qui conduit l'artiste à concevoir les paysages de sa dernière période.

La dernière partie du premier volume touche à l'histoire du goût: comment Poussin fut-il apprécié après sa mort? R.A. Weigert rappelle l'importance pour sa renommée des gravures de reproductions et E.K. Waterhouse le goût des amateurs britanniques, dès le XVIIe siècle, pour notre peintre. Il y aurait beaucoup à découvrir sur la « fortune critique » de Poussin, sur Poussin et la postérité. A. Chastel trace brillamment les grandes lignes et fixe les points essentiels de cette recherche nécessaire.

Le deuxième volume présente une masse de « documents », documents d'archives inédits, textes anciens ou dossiers de tableaux peu connus (au Palais Altieri de Rome, au château de Mornay, au Petit-Palais, à l'Ecole des Beaux-Arts, à Budapest). Enfin, d'utiles répertoires des tableaux attribués à tort ou à raison à Poussin dans les Galeries italiennes et les musées de province français. Fondamental apparaît le « Corpus Pussinianum », où sont chronologiquement reproduits les nombreux textes, parfois inédits et presque toujours inaccessibles, mettant en cause Poussin au XVIIe siècle. Comme d'ailleurs les répertoires du même volume, cet admirable travail est dû à J. Thuillier qui fut, aux côtés d'A. Chastel, le principal responsable de l'ensemble de la publication.

Cette réussite exemplaire rejoint celle de l'exposition du Louvre; un tel accord illustre opportunément la fonction complémentaire de l'Université et des Musées.

Michel Laclotte.

C.N.R.S. Colloques internationaux. Nicolas Poussin. *Ouvrage publié sous la direction d'André Chastel. 1960.* 2 vol. in 4°, rel. soie. 656 pp. 235 pl. n. et bl. 2 h.t. coul. 130 N.F.

PANORAMA DES ARTS PLASTIQUES CONTEMPORAINS

par Jean Cassou

Les ouvrages d'ensemble sur l'art moderne ne se comptent plus, au point qu'il devient pratiquement impossible d'en dresser une bibliographie complète. Pourtant, celui que vient de publier M. Jean Cassou, et qui porte le titre, pour une fois justifié, de Panorama des Arts Plastiques Contemporains, *se signale à la fois par son caractère exhaustif, la richesse de sa documentation et la compréhension pénétrante de son auteur qui possède par excellence l'art de se placer, quelle que soit la rubrique traitée, au cœur même du sujet. Nul, à vrai dire, n'était mieux placé que M. Cassou pour entreprendre une étude de ce genre. Ami de longue date de la plupart des pionniers de l'art contemporain, conservateur du Musée d'Art Moderne depuis quinze ans, érudit rompu aux synthèses historiques, il s'est en outre toujours gardé d'être l'homme d'un clan ou d'une doctrine, réservant la même curiosité sympathique à toutes les manifestations de l'esprit humain, sans s'interdire pour autant des préférences basées autant sur le cœur que sur la raison.*

Panorama dans le temps et dans l'espace, l'ouvrage débute en 1900 avec l'art officiel (l'auteur mettant en relief les causes de son échec nécessaire: conformisme et paresse d'esprit) pour se terminer sur une analyse brève, mais chaleureuse de l'art actuel — abstraction lyrique et informel inclus — après avoir survolé tous les pays du monde dans lesquels sont nés des mouvements de quelque importance, c'est-à-dire non seulement la France, l'Allemagne et l'Italie, mais encore la Hollande, la Belgique, la Russie d'avant 1925, les Etats-Unis et même l'Angleterre et certains pays d'Amérique latine. Aucune tendance n'est ignorée, aucune personnalité oubliée.

Un des grands mérites de M. Jean Cassou est de ne pas s'en être tenu à l'habituel diptyque peinture-sculpture, mais d'avoir réuni dans une même vision synthétique tous les arts plastiques. D'importants chapitres, en effet, sont consacrés à l'architecture, aux arts du spectacle (théâtre, ballets, cinéma) et à la renaissance des métiers (céramique et tapisserie), l'auteur montrant très justement que ces diverses manifestations relèvent d'une même activité créatrice. (Peut-être eût-il été utile toutefois d'aborder plus franchement le problème de l'esthétique industrielle qui y est seulement effleuré.)

La partie documentaire de l'ouvrage est fort copieuse et présentée avec une impartialité totale. L'idée d'avoir réuni un certain nombre de textes particulièrement significatifs à la fin de chaque rubrique est excellente et devrait être généralisée, car elle permet au lecteur non averti de se former une opinion par lui-même sans avoir à dépouiller les innombrables doctrines artistiques contemporaines. Une courte bibliographie, même

réduite à quelques titres essentiels par chapitre, eût été bienvenue.

Mais ce qui distingue cette étude des nombreuses autres que nous possédons déjà, c'est, d'une part, son style aisé et merveilleusement souple qui nous change de la lourdeur habituelle à ce genre de traités, d'autre part, son caractère d'anti-dogmatisme. L'on n'éprouve jamais l'impression de suivre un exposé sec ou indifférent, mais bien plutôt d'écouter un plaidoyer généreux et parfois passionné. Une seule fois, l'auteur semble se placer du côté du procureur, lorsqu'il parle de Mondrian et du néo-plasticisme qu'il juge avec une étonnante sévérité. M. Cassou est particulièrement éloquent dans sa défense de l'art actuel, car refusant de recourir aux théories, il se place en face des œuvres seules pour retrouver les hommes et les sentiments qui les ont animés. La grande leçon qui se dégage de cet ouvrage est finalement celle de la tolérance et de l'ouverture d'esprit, et c'est peut-être le moyen d'atteindre le plus sûrement le grand public que les théories ne touchent pas. A ce point de vue, il ne fait pas de doute que le but de ce livre sera atteint grâce à ses qualités maîtresses d'intelligence et d'éloquence. G.H.

Jean Cassou : Panorama des Arts Plastiques contemporains. *796 p., 117 repr. photo., documents, chronologies, biographies. Coll. « Le Point du Jour ». N.R.F. Gallimard. 30 N.F.*

L'ÉCOLE D'AVIGNON

par Michel Laclotte

Un petit ouvrage d'une présentation raffinée. Sur la couverture se déploie, comme un grand papillon pourpre et or, le motif central du *Couronnement de la Vierge* par Quarton. Toutes les illustrations sont en couleurs, de format réduit, mais — à deux ou trois exceptions près — remarquables de précision. Il s'agit d'un de ces ouvrages qu'on souhaite, sans trop les espérer, de la librairie française : la synthèse d'un chapitre précis de notre peinture, écrite avec l'information et la netteté de l'érudit, et pourtant avec la plume de l'honnête homme. Ne soyons pas téméraire en réclamant déjà, après Avignon, Dijon ou Nice, le Val de Loire au XVe siècle, Toulouse ou Aix au XVIIe, Barbizon au XIXe...

Il n'y a pas, en fait, *une* école d'Avignon : mais deux moments où cette ville brille d'un éclat imprévu, et qu'elle ne retrouvera plus (sinon peut-être, toutes proportions gardées, lorsque le XVIIe siècle lui rendra activité et opulence) : d'abord au XIVe siècle, lorsque les Papes, venant s'y établir, font d'un simple port sur le Rhône la capitale de la chrétienté, une « seconde Rome », et y ouvrent de vastes chantiers ; puis de nouveau au XVe siècle, grâce cette fois à la présence d'une bourgeoisie qu'enrichit la banque et le commerce. Dans la première période, les Papes font appel à des Italiens comme Simone Martini ou Matteo Giovannetti, et les comptes révèlent des noms anglais ou espagnols aussi bien que français ; au XVe siècle, pareillement, Avignon se trouve par excellence un lieu de passage alors que les échanges internationaux, de l'Allemagne au Portugal, des Flandres à Naples, mêlent les exemples et les recherches. D'où l'inévitable complexité des analyses, et le défaut de la plupart des études. Vu de l'étranger, Avignon se dissout trop souvent en une série d'influences, et le petit nombre des œuvres conservées lui donne au plus le rôle d'un centre provincial : c'était récemment encore l'opinion soutenue par Antal et par Panofsky. Vus de France, et plus encore, de Provence, ces débris isolés prennent figure de créations quasi spontanées. M. Laclotte était parfaitement armé pour éviter le double péril : l'exposition récente des *Primitifs italiens dans les Musées de province*, et celle, plus proche encore, du *XVIIe siècle français*, qui lui devaient tant, en ont fourni les preuves complémentaires. Nul mieux que lui n'aurait pu replacer l'art d'Avignon dans son contexte international et pourtant marquer son originalité, dégager ce « sentiment tout français de sérénité et de mélancolie » qui en fait le charme constant et irremplaçable.

Les recherches récentes n'ont pas été, avouons-le, ce que laissaient prévoir les trouvailles de l'abbé Requin au XIXe siècle et le succès mémorable de l'exposition des *Primitifs français* en 1904. Trente ans après le petit livre de Lucie Chamson (qu'on pourra rouvrir à cette occasion avec intérêt), les problèmes ont pourtant bougé. Des travaux importants sont en cours : ceux de Charles Sterling ou d'Enrico Castelnuovo, par exemple, pour ne pas parler de ceux de M. Laclotte lui-même. En bien des passages, le lecteur attentif rencontrera des mises au point utiles, des faits nouveaux ou peu connus, des hypothèses notables : ainsi l'attribution ferme à Nicolas Froment de la *Légende de Saint Mitre*, ou la découverte des fresques de Saint-Didier, ou la mention d'une œuvre encore inédite d'Enguerrand Quarton. Il n'est pas indifférent non plus de voir M. Laclotte se rendre à l'hypothèse de Charles Sterling — de prime abord un peu déconcertante — qui tend à donner à ce peintre la *Pietà d'Avignon* : Quarton serait-il appelé prochainement à prendre rang parmi les grands maîtres de la peinture française ?

On ne trouvera ici ni solutions retentissantes à l'énigme du Roi René ou de l'*Annonciation* d'Aix, ni effusions lyriques devant la Pietà d'Avignon, ni considérations sociologiques sur le mécénat des marchands drapiers. Certains le regretteront peut-être, au lieu d'apprécier la sobriété qui dissimule le savoir sous le goût. Les faits sont exposés promptement et prudemment, replacés avec clarté dans leur contexte, et les œuvres éclairées en quelques mots sensibles. On souhaite que ce livre n'attire pas seulement les érudits ou les amateurs, que les étudiants et même — pourquoi pas ? — les lycéens l'aient entre les mains : ils y trouveront à la fois quelques très hauts chefs-d'œuvre de l'art français, et une juste manière de les aborder. *J. Thuillier.*

Michel Laclotte : L'Ecole d'Avignon. — *Collection « Ecoles de la Peinture », Editions d'Art Gonthier-Seghers, Paris, 1960. Format in-8 carré, 132 p., 44 ill. en couleurs, avec Tables chronologiques, notes et bibliographie. 28 N.F.*

MAX ERNST

Ce petit livre, le troisième de la collection « Propos et Présence » consacré à des artistes anciens et modernes, peut être tenu pour un modèle du genre, tant par l'intelligence de la présentation et la qualité des reproductions en couleurs que par l'exceptionnelle valeur des textes inédits de Georges Bataille et de Max Ernst qui le commentent. L'avant-propos de Georges Bataille, intitulé *Max Ernst philosophe*, est d'autant plus précieux que pour la première fois le poète de *L'Alleluia* s'y exprime sur l'art de son ami *Loplop, Supérieur des Oiseaux.* De cet écrit, dont la brièveté est compensée par la plénitude, j'extrais le passage suivant : « Qu'est la création du monde turbulent et violent de Max Ernst ? sinon la substitution catastrophique d'un jeu, d'une fin en soi à l'activité laborieuse en vue d'un résultat voulu. Le philosophe sérieux envisage la philosophie comme activité laborieuse, il imite en cela les menuisiers, les serruriers. Il travaille à des meubles philosophiques, à une philosophie huilée répondant comme une serrure à la clé fabriquée. Celui qui reconnaît l'impuissance du travail, au contraire, est ébloui, fasciné par le *jeu*, qui ne sert à rien. S'il annonce, s'il appelle la mort de la philosophie, ce philosophe *qui joue* voit dans le serrurier son semblable, mais auquel le lie la misère. Mais, devant la *colline inspirée* qui l'éblouit, il est le frère de Max Ernst. Ce qu'il voudrait représenter, qui le trouble et le renverse, le peintre, son ami, le représente dans ses tableaux. Près de cet ami, il accepte de s'abîmer dans cette défaillance du réel, où la mort entrevue, fascinante, est le jeu décisif, où le monde, cessant d'être, se défait, où la pensée n'est qu'applaudissement sans mesure donné à la mort de la pensée. »

L'introduction de Georges Bataille est suivie de *Propos de Max Ernst* rédigés sous forme d'interview imaginaire, où se rencontrent la vivacité d'esprit d'un Henri Heine et la poésie nuancée d'ironie d'un Laforgue. Je ne saurais trop insister sur l'importance du texte de Max Ernst, le premier depuis 1936 où il parle de la peinture en général, et de la sienne, et où il lui arrive d'opposer l'attitude lyrique d'un Jean Bazaine, modeste devant le monde, et ouvert aux effusions, à la position orgueilleuse et bornée d'un Max Bill, pris ici comme type représentatif d'une certaine conception « abstraite » de l'art. Il s'agit d'une profession de foi longuement méditée, qui projette sur l'ensemble de son œuvre un éclairage nouveau. On trouvera en fin de volume une chronologie biographique, quelques jugements de contemporains sur l'œuvre, et une bibliographie sommaire. Douze planches en couleurs, judicieusement choisies, marquent les principales étapes de l'aventure ernstienne. *P. W.*

Max Ernst. *Collection Propos et Présence. in 12°. 12 repr. coul. Gonthier-Seghers. 12 N.F.*

LÉONARD DE VINCI

Dans la même collection que le Max Ernst, *Gonthier-Seghers présentent un Léonard de Vinci qui, à nos yeux, n'a pas les mêmes mérites. Il y a une malédiction sur Vinci concernant la reproduction de ses œuvres en couleurs. Celles-ci en sortent presque toujours trahies. La réduction à un tout petit format d'œuvres considérables ne fait qu'aggraver la difficulté. Le choix des dessins, en outre, n'est pas des meilleurs, et ne fait pas oublier*

la remarquable sélection dont Robert Lebel avait illustré son ouvrage (du même format) intitulé Léonard de Vinci ou la fin de l'humilité *(Le Soleil Noir, 1952), texte qui demeure un modèle de critique* en profondeur. *Les éditeurs ont accompagné les images d'un choix d'aphorismes tirés des* Cahiers *ou du* Traité, *qu'il est impossible de relire avec indifférence.* P. W.

Léonard de Vinci. Coll. Propos et Présence, in 12°, 12 rep. en coul. Paris, Gonthier-Seghers, 1960. 12 N.F.

ART AND ILLUSION
par E.H. Gombrich

Il n'y a rien de plus périssable, parmi les choses écrites, que les ouvrages d'esthétique ou d'histoire de l'art. Des vies entières se passent à échafauder des théories qui, sitôt qu'elles ont vu le jour, s'effondrent. Un Ruskin continue de s'imposer par quelques pages magnifiques, mais combien de déchet dans son œuvre immense! Ni Fromentin, ni Taine, ni Elie Faure ne répondent aux questions qui se posent aujourd'hui, et la poussière du temps n'a pas épargné leur talent. Seuls conservent leur fraîcheur et leur caractère de sollicitation permanente certains écrits de peintres — *Cahiers* de Léonard de Vinci, *Journal* de Delacroix, *Lettres* de Vincent Van Gogh — et de poètes — *Salons* de Baudelaire — ou bien encore les notes d'un esprit aigu, exceptionnellement lucide, tel que Félix Fénéon.

En notre époque où le malentendu entre l'artiste et le public atteint des proportions énormes, où l'écart est comique entre les ambitions du peintre et ce qu'il offre à notre étonnement, l'esprit didactique, paradoxalement, règne. Partout, à tous les échelons, on analyse, on compare, on démontre. Comme il est agréable de lire, par contraste, le sensible Jean Grenier qui, dans ses beaux *Essais sur la Peinture contemporaine*, nous apprend à savoir ne pas trop apprendre. Il a le regard du jeune homme, le langage du poète et la sagacité du paysan du Midi, qui connaît les ruses de l'olivier et de la vigne. « L'œuvre d'art, écrit-il, n'a pas à être comprise, elle a à être goûtée. »

Ce préambule ne m'empêchera pas de recommander, à ceux qui sont avides de connaître, le livre du professeur Gombrich, *Art and Illusion*, qui porte comme sous-titre: « Une étude en Psychologie de la Représentation picturale ». Elève d'Emmanuel Lœvy, de Julius von Schlosser, d'Ernst Kriss, à qui son livre est dédié, M. Gombrich dut quitter Vienne, sa ville natale, lorsqu'Hitler s'en empara, et il est aujourd'hui professeur à l'Université de Londres. La culture philosophique de M. Gombrich, sa connaissance des théories les plus actuelles, concernant la perception visuelle, l'ordre sensoriel et d'une façon générale la psychologie expérimentale, ses contacts personnels avec le logicien Popper, le peintre Kokoschka, le linguiste Roman Jakobson, donnent à son livre une exceptionnelle autorité. Qu'il s'agisse du problème des styles, de la perspective et du trompe-l'œil, des anamorphoses ou des images composites, des théories léonardiennes ou divisionistes, des aberrations ou de l'abstraction, le lecteur trouvera ici une somme, aisément assimilable grâce à la simplicité du style, et appuyée par 300 images fort attachantes, destinées à rendre plus claire la démonstration. *P. W.*

E. H. Gombrich: Art and Illusion, *in 8°. rel. toile. 466 pp. 300 ill. Phaidon Press, London. 58,80 N.F.*

DESSINS DE TIEPOLO
par George Knox

Le Victoria and Albert Museum de Londres conserve la plus nombreuse collection de dessins de Gian-Battista Tiepolo existant actuellement; le catalogue vient d'en être établi par George Knox, de l'Université de Durham. On sait qu'après les ouvrages généraux de Pompeo Molmenti en 1909 et Eduard Sack en 1910, la première étude d'envergure, concernant les dessins de G.B. Tiepolo, fut le livre du Baron von Hadeln, Handzeichnungen von G.B. Tiepolo, *publié en 1927; mais l'évolution chronologique des pièces groupées était difficile à saisir en raison du fait que l'exécution des fresques de la Villa Valmarana était datée de 1737 au lieu de 1757, erreur que rectifiait en 1941 Antonio Morassi. Désormais, la voie était ouverte aux recherches plus précises, et aux confrontations nécessaires comme la* Mostra del Tiepolo *à Venise en 1951; des ensembles de dessins ont fait l'objet de catalogues, comme celui de la collection Sartorio du Museo Civico de Trieste par Giorgio Vigni en 1942, et celui de la collection du Duc de Talleyrand par Antonio Morassi en 1958. Les dessins du Victoria and Albert Museum, au nombre de 326, proviennent de deux albums, portant respectivement les titres de* Vari Studi e Pensieri *et* Sole Figure Vestite, *acquis par le Musée en 1885; ils ont fait partie de la célèbre collection de l'amateur anglais Edward Cheney (1803-1884) qui ne comportait pas moins de neuf albums de dessins de G.B. Tiepolo, correspondant à la majeure partie de l'atelier de l'artiste à la veille de son départ pour l'Espagne en 1762. Nous devons à G. Knox un passionnant historique de ces albums et une mise au point de leur actuelle localisation, rendue difficile du fait que certains d'entre eux ont été démembrés après la vente Capel Cure en 1885; il est intéressant de noter qu'un large groupe de dessins de Tiepolo ayant appartenu à Cheney constitua en France la collection du Marquis de Biron dont la plus grande partie est aujourd'hui au Metropolitan Museum, des pièces très importantes restant en la possession du Duc de Talleyrand. C'est en 1852 que Cheney acquit à Venise les deux albums conservés au Victoria and Albert Museum, de la famille Algarotti Corniani, qui les devait à une dette de jeu contractée par la femme de G.B. Tiepolo, si l'on en croit l'anecdote contée dans le* Journal des Goncourt. *Les dessins qu'ils contiennent étaient restés relativement peu connus jusqu'à ce jour; ayant échappé aux investigations de Molmenti et de Sack, ils avaient fait l'objet d'une étude de von Hadeln en 1925 dans le* Burlington Magazine, *et plus tard, dans ce même périodique, d'articles de Brian Reade en 1939 et de Graham Reynolds en 1940. Cependant, sur un total de 326 pièces, moins d'une quarantaine étaient publiées; c'est dire l'importance du présent catalogue où la totalité des dessins est inventoriée. Si la qualité des reproductions n'est pas toujours convaincante, on appréciera le fait que tous les dessins, rectos et versos, sont ici reproduits, exceptés vingt-et-un versos d'intérêt secondaire. Sur ce nombre, 303 dessins sont catalogués comme étant de la main de G.B. Tiepolo, 23 comme œuvres de l'atelier. Ont été ajoutées à la fin du catalogue sept pièces ne provenant pas de la collection Cheney, dont l'une, longtemps donnée à Tiepolo, est ici reconnue comme une étude de Gregorio Guglielmi pour son plafond de la grande galerie du Palais de Schönbrunn (1760-1761). Un mérite encore plus notable de cette précieuse publication est d'avoir tenté un groupement chronologique des pièces cataloguées, nous apportant ainsi les jalons essentiels de l'évolution de Tiepolo depuis l'étude pour* Apollon et Marsyas *de 1725-1726 jusqu'aux feuilles d'études pour le plafond de la salle du Trône du Palais Royal de Madrid, exécutées pendant l'hiver 1761-1762, avant son départ pour l'Espagne.*
Roseline Bacou.

Georges Knox: Catalogue of the Tiepolo Drawings in the Victoria and Albert Museum. *21×27 cm. 124 p. de texte. 326 ill. £ 3, 3 s. Her Majesty's Stationery Office.*

L'EUROPE DU XVIIIe SIÈCLE
par A. Schönberger et H. Soehner

« L'Europe était alors le meilleur des mondes possibles... la vérité gardait quelque mesure... La science était déjà assez belle et les arts très délicats; il restait de la religion. Il y avait assez de caprice et suffisamment de rigueur ». Cette phrase de Valéry citée par Pierre Gaxotte en tête de sa préface à l'ouvrage de A. Schönberger et H. Soehner décrit exactement l'Europe que nous présentent les auteurs. « Au XVIIIe siècle », dit Gaxotte, « l'Europe existait », sans unité politique, mais par une civilisation commune dont les représentants parlaient la même langue, le français. Le sujet et les limites du livre sont donc pleinement justifiés.

L'ouvrage débute par une analyse méthodique, mais forcément rapide, de ce que furent, au XVIIIe siècle, le mouvement des idées, de l'Encyclopédie à Kant, et le développement des sciences: naissance de la chimie, découverte de l'électricité, apparition de la science historique. Des gravures dans le texte et une première série de planches bien choisies animent ces pages en leur évitant la sécheresse d'un exposé systématique: le buste de Diderot par Pigalle, le portrait de Winckelmann par A. Kaufmann, les gravures de Piranèse ou de Leprince, le cadran déclinant des frères Bianchi avec ses beaux cuivres ciselés, le microscope de Magny sur son socle rocaille, nous amènent tout naturellement à la seconde partie, consacrée à l'art du temps, à ce qu'il reflète de la culture contemporaine et des curiosités nouvelles qui s'éveillent alors. Il ne faut pas chercher ici un exposé exhaustif, mais une bonne introduction aux planches qui constituent un panorama séduisant du goût européen au XVIIIe siècle.

Le premier sujet traité est le portrait. Les œuvres de Largillière et de Nattier, de Hogarth et de Reynolds, de Ghislandi et de Carriera qu'on nous montre, trahissent ce même désir de plaire « qui est l'idéal commun à toute la société européenne ». Le chapitre sur « la Cour royale et son art » traite à la fois de l'architecture, de la décoration, du mobilier, des objets d'art, ce qui est beaucoup. On revient sur

les différents points à propos du théâtre, de la mythologie ou des chinoiseries. L'architecture pourtant est un peu sacrifiée dans l'optique choisie par les auteurs. Mais une large place est faite successivement à la mythologie, où « Vénus et Cupidon remplacent Jupiter et Junon », aux « Festivités » — tel est le titre choisi pour l'évocation des bals, cérémonies et fêtes de cour — à la nature morte, au paysage, avec Canaletto et Guardi, R. Wilson, Gainsborough, Hubert Robert. Le titre du dernier chapitre, « le Triomphe de l'Eglise », est un peu ambigu, car il ne saurait servir de conclusion à une étude sur le XVIIIe siècle. Mais il donne un bon aperçu de l'art sacré en Allemagne et du caractère spectaculaire, théâtral, qu'y prend à cette époque l'expression religieuse.

Des notices très précises sur chacune des illustrations et un index complètent utilement l'ouvrage. Ainsi la belle suite des planches prend toute sa signification. « Peut-être, dit Gaxotte, la société du XVIIIe siècle n'avait-elle tant dépensé en esprit, en art, en séduction, que parce qu'elle savait l'épargne inutile, l'équilibre rompu d'avance et qu'elle voulait célébrer sa propre apothéose, en consumant d'un coup tout ce qu'on avait craint de brûler jusque-là »: c'est à ce feu d'artifice que nous assistons en tournant les pages de ce livre. *M.G. de La Coste-Messelière.*

A. Schönberger et H. Schoener: L'Europe du XVIIIe siècle. *26 × 34 cm. 344 pp. 315 ill. en noir et 49 pl. couleurs. Editions des Deux-Mondes. 110 N.F.*

LE CAVALIER BLEU

Il est assez piquant que ce livre vienne d'être en Allemagne l'objet d'une très violente controverse juridique. Celle-ci a même failli aboutir à la suspension définitive de la vente, exigée par la veuve d'un illustre Cavalier bleu. Sujet apparent de la controverse: un article de loi permettant d'interdire la vente d'un livre d'art, faute d'autorisation accordée pour les reproductions; les ouvrages de caractère « scientifique » ne tombant pas sous le coup de cet article, on peut imaginer le genre de discussion suscité par le livre, les uns en défendant le caractère scientifique, les autres le contestant! Wissenschaftlich ... on n'imagine guère avec quel esprit de sérieux (et de superstition) ce terme est prononcé par certains Allemands!

Le sujet réel de cette affaire semble être plus humain: à l'époque du Cavalier Bleu, la compagne de Kandinsky était Gabriele Münter, dont la vie et l'œuvre s'associent étroitement à la période bavaroise du maître. Il semble que Madame Nina Kandinsky veuille s'efforcer d'effacer de la biographie de son mari défunt tout épisode susceptible de révéler qu'elle ne fut pas l'Unique.

Pour le grand public, le nom de Cavalier Bleu évoque généralement un ensemble d'images assez floues se rapportant à divers mouvements de l'avant-garde allemande au début du siècle. Le terme porte encore trop souvent sur les œuvres des peintres de la Brücke à Dresde aux côtés de celles des artistes rassemblés à Munich autour de Kandinsky.

Le Cavalier Bleu est en fait un mouvement lancé en décembre 1911 par Kandinsky, Marc, Macke, Jawlensky, Klee, Kubin, Campendonk et Gabriele Münter, et dont la première guerre mondiale dispersera les adhérents. On peut rattacher rétrospectivement le Blaue Reiter au groupe dont il est issu par sécession, la Neue Künstler Vereinigung fondée par Kandinsky en 1909 à Munich. Le Cavalier Bleu diffère foncièrement du fauvisme de la Brücke par ses préoccupations théoriques, spirituelles aussi bien que formelles, et par une désaffection croissante, chez ses plus audacieux représentants, du support de la figuration directe.

L'intérêt considérable porté aujourd'hui au Cavalier Bleu repose souvent sur une équivoque. La partialité nationaliste ou l'ignorance font accréditer l'idée d'une esthétique originale de ce mouvement, qui aurait ainsi sa place *à côté* du cubisme, de l'orphisme, etc. L'historiographie suscite souvent des mirages, elle absolutise les détails par une promotion en -isme et compromet une saine mise en perspective historique. A l'échelle européenne, l'importance du Cavalier Bleu n'est pas d'ordre révolutionnaire. Elle tient à une concentration exceptionnelle de talents, dont deux génies au moins: Klee et Kandinsky. Les efforts les plus divers se sont pacifiquement confrontés au sein du Cavalier Bleu: Gabriele Münter et Jawlensky y maintiennent le fauvisme munichois de 1908 dérivé du fauvisme de la Brücke et de celui de Matisse; Marc et Klee adaptent à leur usage les trois phases du cubisme et les recherches de Delaunay, comme Chagall en 1911. Aucun d'eux n'invente de moyens d'expression radicalement nouveaux, non faute de puissance créatrice, mais parce que leur effort s'accorde tout naturellement à celui de l'avant-garde européenne. Aucun, à l'exception de Kandinsky. Celui-ci reste sur sa lancée fauve, sans être troublé par le cubisme; il se délivre de toute préoccupation figurative et radicalise ses moyens pour accomplir vers 1910 le grand saut dans l'inconnu: l'action painting est née. Cette période est peut-être la plus vivante, la plus intensément inspirée de toute sa carrière. L'abstraction lyrique d'aujourd'hui, qui nous sensibilise aux improvisations de Kandinsky, nous permet de prendre leur vraie mesure, celle du génie.

L'auteur de l'imposante monographie sur le Blaue Reiter se tient strictement au principe de la meilleure historiographie, il décrit et rapporte plus qu'il ne cherche à interpréter. Son ouvrage permet de se faire une image très colorée de la vie artistique d'avant 1914 à Munich, cette cité d'un tonus intellectuel dont nous n'avons guère idée aujourd'hui. Quatre cents reproductions dont cinquante — de tout premier ordre — en couleurs, de précieuses biographies, de nombreux documents photographiques, une bibliographie exhaustive et de nombreuses lettres inédites distinguent cette importante monographie d'une grande qualité typographique. *P.-H. Gonthier.*

Lothar G. Buchheim: Der Blaue Reiter. *Buchheim Verlag. DM 96.—.*

PICASSO:

Carnet de la Californie

Cet album est le fac-similé fidèle d'un carnet de croquis (crayon de couleur, plume et lavis) dont Picasso a rempli les 25 pages entre le 1er novembre 1955 et le 14 janvier de l'année suivante. Selon son habitude, il a daté la plupart des feuillets. Soigneusement présentées — on a même repris la reliure spirale de l'original —, ces pages nous donnent l'impression fascinante d'être penchés sur l'épaule du peintre et de le regarder travailler jour après jour, de pénétrer dans l'intimité même de l'artiste avec cette succession de dessins faits pour lui seul. Les moindres notations de l'original, les moindres griffonnages, ont été reproduits. Plusieurs séries de variations sur différents thèmes nous montrent Picasso s'attachant à une idée, et l'exprimant de différentes façons, avec sa rapidité légendaire.

Les huit premières pages, toutes datées du 1er novembre, illustrent la ronde imprévisible que l'artiste fait danser aux fenêtres et aux meubles du rez-de-chaussée de sa villa de Cannes. C'est le thème des « Ateliers », peints entre 1955 et 1956, qui ont été exposés à la Galerie Louise Leiris au printemps 1957.

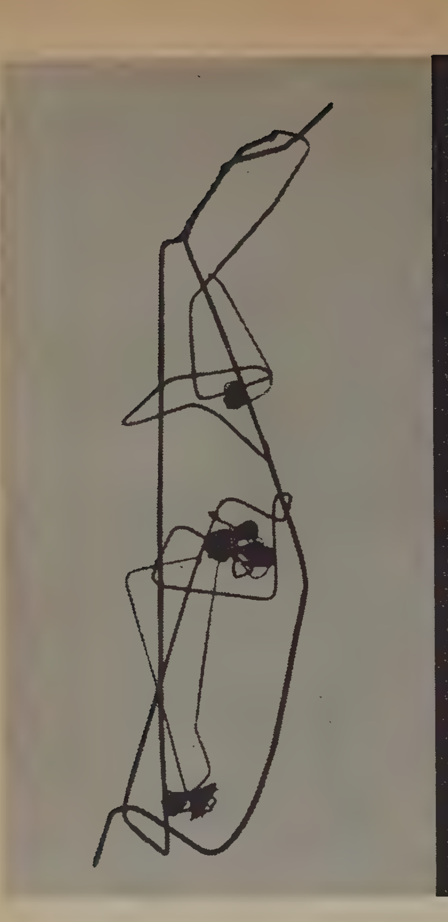
Sur les premières esquisses, quelques touches acides de vert, d'orange, de jaune ou de pourpre rehaussent le crayon de couleur foncé et éclairent la mise en scène chargée rendue familière par les photographies et les œuvres même de Picasso: les curieuses fenêtres cintrées, le rocking-chair, le grand miroir, les toiles sur les chevalets, un buste sur une sellette, les palmiers au-dehors. Puis viennent en lourds traits noirs de nouvelles transpositions: la scène est simplifiée, le miroir se rapproche du centre, un projecteur à trois branches fait son apparition. Les versions suivantes réduisent le nombre des fenêtres à trois au lieu de cinq, déplacent le rocking-chair de la gauche vers le centre, et introduisent la silhouette de l'artiste lui-même, devant une immense toile. Les palmiers, d'abord à peine suggérés, envahissent la pièce, et la tête sur la sellette grandit de façon menaçante. Dans l'avant-dernier dessin, les objets très stylisés, évoqués en lignes rapides, incisives, deviennent méconnaissables, tandis que la silhouette de l'artiste, maintenant assis, surgit avec plus de vigueur. Sur le dessin final, où réapparaît la couleur, la pièce est complètement recréée en jets de tons purs, vibrant dans une luminosité claire.

L'album contient également huit variations sur le thème de « la femme assise en costume turc », qui ont abouti, elles aussi, à la création des peintures à l'huile. Sept d'entre elles ont été exécutées le 21 novembre. De page en page, la beauté calme de Jacqueline Roque devient moins réaliste; elle est traduite avec une violence croissante jusqu'aux déformations expressives et à la coloration brûlante de la version finale.

Puis voici un autre coup d'œil dans l'univers de Picasso: l'artiste rêve sur un catalogue du Musée de Dresde, recréant Holbein, Cranach, Vermeer. L'album se termine par un tour de force, à l'encre, sur « l'Homme au casque d'or » de Rembrandt.

Un texte explicatif de Georges Boudaille, présenté séparément, mène le lecteur de dessin en dessin et lui permet d'apprécier tout le charme de cet album, qui est à la fois un séduisant carnet d'esquisses et le journal de Picasso.

Picasso: Carnet de la Californie. Editions Cercle d'Art. Tirage limité, paraît simultanément en France, en Allemagne, en Italie et aux Etats-Unis. Les exemplaires réservés à la France sont numérotés de 101 à 1500. Réalisé en fac-similé. Introduction de Georges Boudaille.



GALERIE STADLER

51, RUE DE SEINE - PARIS VI[e] - DAN 91-10

PEINTURES

Assetto
Beynon
Boïlle
Brown
Budd
Bultman
Coetzee
Damian
Domoto
Imaï
Laganne
Onishi
Ossorio
Saura
Serpan
Shiraga
Tapies
Wessel
Yoshihara

SCULPTURES

Delahaye
Falkenstein
Garelli
Teshigahara

Prochaines expositions: Coetzee, Assetto, Imaï

JACQUES KUGEL

ANTIQUAIRE



20, RUE AMÉLIE

ANGLE 172, RUE DE GRENELLE, PARIS VII[e]

TÉLÉPHONE INV. 15-57



Porte-couteaux cristallins enrobant un délicat brin de bruyère   la boîte de 6 : 29 NF

UNE EXCLUSIVITÉ :

JACQUES FRANCK

372, RUE SAINT-HONORÉ - PARIS 1[er] - TÉL. OPÉ 34-58

A DEUX PAS DE LA PLACE VENDÔME

Fondation André de Tigny

à Raphèle-les-Arles (Bouches-du-Rhône)

sur la Nationale 113, à 5 km d'Arles

«LA JANSONNE»

offre les cimaises de ses salons à

YVES BRAYER



Yves BRAYER : Paysage des Alpilles

du 4 décembre 1960 au 31 janvier 1961

Dans un cadre historique, reposant et unique.
Au milieu d'un choix considérable de beaux meubles du XVIIe au XIXe siècle,
que seules quelques importantes maisons spécialisées et qualifiées peuvent proposer.
Prix à comparer à qualité égale - Livraison à domicile par nos soins.

Ouvert: dimanches et fêtes

Téléphone: 16

Les Arts Plastiques Modernes s.a.

Mouradian-Vallotton

PEINTURES MODERNES

Derain - Dufy - Dufresne - Max Ernst
Modigliani - Matisse - Renoir - Vallotton
Calliyannis - Kremègne - Voyatzis

Sculptures André Derain



Manolis Calliyannis - Oranges Citrons et Lumière - 77 x 56

41, rue de Seine - Paris - Dan 45-87

GALERIE
RAYMOND CORDIER & CIE

27, rue Guénégaud - Paris 6e - Med 04-66

En permanence

HUNDERTWASSER
SVANBERG
LE MARÉCHAL

FUCHS
Toyen
Camacho
Milet

Sculptures de Natoli

Galerie Lacloche

8, place Vendôme - Paris 1er - Opé 06-59

marcelpolak

Œuvres récentes
Œuvres de collections particulières

22 novembre - 24 décembre 1960

En permanence:

Le Witt - Banc - Wardi - Byng
Lebenstein

GALERIE DE L'UNIVERSITÉ (A.G.)

32, rue de l'Université - Paris 7e - BAB 02-21

Robert TATIN

« Terres du Ciel »

Du 25 novembre au 15 décembre

Lou Bertot - Jacques Dupuis

Le Bateau Lavoir

16, rue de Seine Paris 6e Odé 96-83

Décembre

James Ensor

Dessins 1880-1895

Planches gravées rares

Galerie 93

93, FAUBOURG SAINT-HONORÉ PARIS VIIIe BAL 07-21

25 tableaux de Maîtres contemporains

CHAGALL
DUFY
ROUAULT
UTRILLO

Novembre - Décembre

GALERIE IRIS

27, rue Cambacérès Paris 8e

Poètes du figuratif

30 peintres contemporains de Dufy à Risos

du 16 novembre au 10 décembre

Campagnola



Galerie Madsen

374, rue St-Honoré, Paris

GALERIE ST-LUC

3, rue de Miromesnil (Pl. Beauvau) Paris Anj 27-33

En permanence :

VAN DONGEN • PASCIN • VALTAT
FOUJITA • MARIE LAURENCIN • GEN-PAUL
TERECHKOVITCH • VIEIRA DA SILVA

Meubles, sièges et porcelaine du 18e siècle

GALERIE DU FLEUVE

9, avenue de l'Opéra Paris 1er Opéra 52-07

DÉCEMBRE

ARNAL
ANDRÉ MASSON
MATTA

Peintures, dessins, livres illustrés

EN PERMANENCE : **bertini, clerc, j.p. vielfaure, van haardt**
Sculptures : **andreou, guzman**

Galerie Bernard

Grenchen (Suisse)

Centralstrasse 101 - Tél. (065) 8 50 76

En permanence, œuvres de

Crippa, Fontana, Van Anderlecht
Verheyen, Kohler, Swan

Ursula Girardon présente

du 18 novembre au 12 décembre 1960

FERRON peintures

Sculpteurs contemporains

Rencontres-expositions
tous les mercredis,
les autres jours sur rendez-vous

23, boulevard Pasteur Paris 15e Téléphone Fontenoy 53-41

Pour le peintre ?...
« LIBERTÉ TOTALE »
nous dit CORIN

Une interview de M. de la Hève

Du haut des falaises du Havre où il habite, Corin domine la ville, le port, l'embouchure de la Seine, et peut voir au loin les torchères des raffineries de pétrole.

Jour et nuit, par grand vent ou par clair de lune, l'impression lumineuse s'impose à l'œil sensible et toujours c'est un monde en mouvement : bateaux, phares, bouées scintillantes, au rythme des nuages, se renouvellent sans cesse.

Il a commencé tout jeune comme ferronier d'art, avec son père, donnant vie et beauté aux plus vulgaires barres de fer. Attiré un moment par la musique il a joué dans un orchestre de la ville, donnant libre cours à son inspiration créatrice, mais il préféra se consacrer à la peinture... plus sensuelle, plus concrète.

— *Comment concevez-vous la peinture ?*

— Elle est avant tout un plaisir. Totalement libéré des contraintes de la vie en société et même de la vie familiale (malgré ses charmes), je réalise en peinture ce qui me vient à l'esprit, au cœur, aux sens... sans gêne, sans retenue, je me sens pleinement heureux. La peinture doit être le fruit d'une action totalement libérée, désinvolte, franche, directe.

— *Exprimez-vous une idée au travers du tableau ?*

Généralement non. Je dirais même que je m'applique à exclure toute idée... les idées sont du domaine de la littérature.

— *La peinture est pourtant un mode d'expression ?*

Evidemment. Mais on peut créer des sensations, des émotions, des impressions qui feront ensuite la proie de l'intelligence du spectateur, plutôt que l'inverse ne se produise. Pour ma part, j'exprime la vie tout simplement. Derrière un trait, derrière une couche légère de peinture, je mets LA VIE... tout comme elle existe derrière l'écorce d'un arbre ou la fourrure d'un animal.

« Il y a la vie »... c'est bien cela. Dans les peintures de Corin, il y a une vie intense, secrète, parfumée d'on ne sait trop quel terroir, quelle fleur, sans limite, sans horizon.

Je prends congé de Corin, toujours installé près de sa fenêtre. Cette fenêtre qui est à l'origine des mondes fantastiques et rassurants qu'on découvre lentement dans ses tableaux. Et c'est alors que me revient la célèbre phrase de Kandinsky : « ce qu'il y a de plus important dans la forme, disait-il, c'est de savoir si elle est issue de la nécessité intérieure ou non ».

Corin, par sa nécessité intérieure, reste à l'abri d'une décoration vide de sentiments, et de la forme pure, stérile et vaine.

Jamais peintures n'ont éveillé en moi tant de curiosité, et de joie de découvrir. Suggestions de toutes sortes d'images, de sensations, de paysages, elles m'ont fait apparaître un monde merveilleux, insoupçonné, à portée de ma main ; un monde futur et heureux lorsque les hommes, enfin libérés de l'angoisse du lendemain pourront consacrer leur énergie tout entière à leur propre bonheur.

M. de la Hève.